<36600612020013

Neues

Universal-Lexikon

der

Tonkunst.

Zweiter Band.

Ant: André.

[illegible] Hess. Capellmeister und Fürstlich Isenb. Hofrath

[illegible] October 1775. gest. d. 6. April 18[illegible]

[illegible]

Neues Universal-Lexikon der Tonkunst.

Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten.

Unter Mitwirkung

der

Herren Hofkapellmeister **Dr. Frz. Liszt** in Weimar, **Dr. H. Marschner** in Hannover, **C. G. Reissiger** in Dresden, **Dr. L. Spohr** in Cassel
ꝛc. ꝛc. ꝛc.

bearbeitet und herausgegeben

von

Eduard Bernsdorf.

Mit Stahlstichen.

Zweiter Band.

Dresden,

Verlag von Robert Schaefer.

1857.

F.

Förster, Johann Christian, geschickter Orgelbauer und Verfertiger von Glockenspielen, geb. zu Oppeln in Schlesien im Jahre 1671, wurde im Jahre 1710 von Peter dem Großen nach Petersburg berufen, um daselbst auf dem Thurm der Isaakskirche ein Glockenspiel anzulegen. Da er dieses Instrument sehr fertig zu spielen vermochte, so erhielt er die Stelle als kaiserlicher Hofcampanist, in welcher ihm dann nach seinem Tode auch sein Sohn Johann Joseph (oder Jacob) folgte, der vorher (um 1756) als kaiserlicher Kammermusikus (Violinspieler) angestellt war. Mehr wie als Klavier- und Violinvirtuos stand dieser als Orgelbauer in hohem Ansehen und viele Werke, welche er in russischen Kirchen aufrichtete, zeugen auch noch jetzt von seiner Geschicklichkeit. Die Zeit seines Todes findet sich nirgends mit Bestimmtheit angegeben. Gewiß ist, daß er 1784 noch am Leben war und vor der Zeit auch eine Reise nach Wien gemacht hat, wo er einige Klaviercompositionen dem Druck übergeben hatte, von denen sich indessen keine Spur mehr findet.

Förster, (von Einigen auch Forster geschrieben), Kaspar, der Aeltere, ein Tonkünstler des 17. Jahrh., war um 1643 Cantor und Buchhändler zu Danzig und starb als ein sehr alter Mann in dem Kloster Oliva 1652, nachdem er zuvor noch zur katholischen Religion übergetreten war. Von seinen Werken ist keins mehr vorhanden.

Förster, Kaspar, der Jüngere, wurde geb. zu Danzig im J. 1617; sein Vater war Buchhändler und wahrscheinlich ein Bruder des Vorhergehenden. In seiner Jugend schon erhielt er den vielseitigsten Unterricht und besonders gründlichen in der Musik und namentlich im Gesang. Seine Stimme war anfangs ein etwas tiefer und dicker Tenor; nach ganz vollendeter Mutation aber verwandelte sich derselbe in einen höchst angenehmen und umfangreichen Baß. Mit diesem trat er in die damals sehr berühmte königl. polnische Kapelle, hauptsächlich um unter Marco Scacchi's Leitung sich noch weiter im Contrapunkte auszubilden. Nach vollendeten Studien ging er nach Italien, verweilte, nicht müßig in seiner ferneren Kunstbildung, in Rom und folgte von hier aus dann einem Rufe des Königs Friedrich III. von Dänemark als Kapellmeister in Copenhagen. Sein erstes verdienstliches Werk, welches er hier vollbrachte, war die Errichtung eines Singechors, zu welchem er meistens ausländische gute Sänger verschrieb, und das ihn dann auch zu einer regern Thätigkeit in der Composition antrieb. Der Krieg mit Schweden brachte ihm 1657 seinen Abschied. Er wandte sich nach Venedig, lebte hier einige Zeit als Sänger und Klavierspieler, und machte dann als Hauptmann in der Armee der Republik den Feldzug gegen die

Türken mit, aus welchem er als Ritter von San Marco zurückkehrte. Mit der Zeit war auch der Friede in Dänemark wieder hergestellt und er erhielt auf's Neue den Ruf als Kapellmeister dorthin. 1661 aber nahm er aus eigenem Antriebe seinen Abschied, ging hierauf zuerst einige Zeit nach Hamburg, dann nach Dresden, wo er über 20 Jahre verweilte, und endlich, da er in Italien zur katholischen Religion übergegangen war, in's Kloster Oliva bei Danzig, stets ungebunden als Lehrer und Componist, Sänger und Virtuose seiner Kunst lebend und von den größten Meistern seiner Zeit sehr hoch geachtet. Von Oliva aus ging er wöchentlich nach Danzig, um die in der Einsamkeit componirten Kirchenmusiken in seiner Gegenwart aufführen zu lassen. Er starb am 1. März 1673. Von seinen Compositionen, die zu seiner Zeit so außerordentlich werth geschätzt wurden, ist nur noch ein contrapunktischer Satz „Ecce ancilla Domini" vorhanden, der sich in Marco Scacchi's „Cribrum musicum" (pag. 213—215) befindet. Eben so hat Mattheson 40 Jahre nach F's. Tode von seinen theorethischen Werken nur den Titel eines einzigen nach vieler Mühe zu entdecken vermocht, welcher lautet: „Musikalischer Kunstspiegel, worin nicht allein die alten Zeichen auf den Linien gezeigt, sondern auch die Modi, und wie solche nach dem mi fa sollen unterschieden werden" ꝛc.

Förtsch, Johann Philipp, ein dramatischer Dichter und Componist, zuletzt Hofrath und Leibmedikus des Bischofs zu Lübeck, war geb. den 14. Mai 1652 zu Wertheim in Baden, wo sein Vater Bürgermeister war. Den ersten Unterricht in der Composition erhielt er von dem Kapellmeister Joh. Phil. Krieger in Weißenfels. Auch bei seinen späteren Studien der Medicin in Frankfurt, Jena, Helmstädt, Erfurt und Altdorf setzte er seine musikalischen Uebungen fleißig fort und eine Reise, welche er nach Beendigung seiner Studien durch Deutschland, Holland und Frankreich machte, trug viel zur Erweiterung seiner Kunstbildung bei. 1671 aus Frankreich nach Hamburg zurückgekommen, trat er zuerst daselbst als Tenorist in die Rathskapelle, und da um diese Zeit sich auch die Oper dort zu heben anfing, übernahm er nicht nur auf dem Theater Rollen, sondern dichtete und componirte auch mehrere Opern für dasselbe. So war er, obschon durchbildeter Mediziner, doch eigentlich ganz Musikus und erhielt sogar vom Herzog zu Schleswig, Christian Albrecht, der damals zu Gottorp residirte 1680 den Ruf als Kapellmeister in die Stelle des eben verstorbenen Theile und zu derselben Zeit von Lübeck aus den Antrag eines Cantorats. Er wählte das Ehrenvollere und Einträglichere und nahm die Kapellmeister-Stelle an, aus welcher ihn jedoch in demselben Jahre noch der damals ganz Schleswig und Holstein verheerende Krieg wieder vertrieb. Ohne Aussicht, für den Augenblick als Musiker sein Unterkommen zu finden, ging er darauf nach Kiel und nahm die medizinische Doktorwürde an; praktizirte dann eine Zeitlang zu Schleswig, Husum und anderen Orten mit vielem Glücke, bis er 1689 zum Hofmedikus seines ehemaligen Fürsten, dann 1694 zum Hofrath und Leibmedikus des Bischofs zu Eutin ernannt, und endlich gegen 1705 in gleicher Eigenschaft nach Lübeck versetzt wurde. Seine ehemalige Kapellmeisterstelle ward auf seinen Vorschlag dem Tenorsänger Georg Oesterreich verliehen. 1708 war F. noch am Leben; doch ist das auch die letzte zuverlässige Nachricht, die sich aus seinem Leben vorfindet. Außer mehreren Concerten für Clavier und einem musikalischen Lustspiele (?) componirte er die Opern: „Crösus"

(1684); „das unmögliche Ding" (1685); „Alexander in Sidon" (1688); „Eugenia" (1688); „der Polyeuct" (1688); „Xerxes" (1689); „Kain und Abel" (1689); „Cimbria" (1689); „Thalestris" (1690); „Ancile Romano" (1690); „Bajazeth und Tamerlan" (1690) und „Don Quixote" (1690). In allen diesen Opern, die er selber auch gedichtet hatte, wirkte er auch als Darsteller mit. In der zweiundzwanzigsten Betrachtung des „musikalischen Patrioten" sagt Mattheson von ihm, daß er außer seinen Wissenschaften und seiner Vertrautheit mit den neueren Sprachen und seinen außerordentlichen Talenten als Sänger, nicht nur ein sehr geschmackvoller Componist, sondern auch ein sehr gelehrter Contrapunktist gewesen sei, indem er zu Hamburg, wo ihm doch das Theater hinreichende Geschäfte gegeben habe, sich unablässig mit Speculationen über mannigfaltige Arten künstlicher Canons unterhalten und mehrere derselben dem berühmten Theile, dem er nachher als Kapellmeister nachfolgte, zuschickte.

Fogaça, Joao, portugiesischer Mönch und Componist, geb. zu Lissabon im J. 1589, studirte die Musik unter einem gewissen Lobo, trat 1608 in's Kloster und starb zu Lissabon im J. 1668. Messen von ihm befinden sich in Manuscript auf der lissaboner Bibliothek.

Foggia, (spr. Fodscha), Rodesca di, Kapellmeister an der Kathedrale zu Turin zu Anfang des 17. Jahrh., hat in Venedig 1620 8stimmige Messen und Motetten seiner Composition drucken lassen.

Foggia, Francesco, geb. zu Rom im J. 1604, war anfänglich ein Schüler Antonio Cifra's und kam später in die Schule Bernardo Nanini's und Paolo Agostini's, dessen letzteren Tochter er heirathete. Er war nach Pitoni's Notizen noch sehr jung, aber schon weit in seiner Kunst, als er sich auf eine an ihn ergangene Einladung in die Dienste des Churfürsten Ferdinand Maximilian von Cöln begab. Von da kam er an den Hof des Herzogs von Baiern und später zum Erzherzog Leopold von Oesterreich. Hierauf kehrte er wieder nach Italien zurück, wo er zuerst als Maestro an den Cathedralkirchen zu Narni und Montefiascone und dann zu Rom an S. Maria in Aguiro und S. Maria in Trastevere angestellt ward. Im December 3166 ward er Maestro an San Giovanni in Laterano, verließ diesen Posten im J. 1661 und ging zur Kirche San Lorenzo in Damaso und zuletzt (am 13. Juni 1677) zur Kirche Santa Maria Maggiore. Er starb hier am 8. Januar 1688 und erhielt seinen Sohn Antonio F. zum Nachfolger. Baini in seinem Werke über Palestrina führt von seinen Werken mehrere Bücher 2—9stimmiger Motetten, Messen, Litaneyen, Psalmen und Offertorien speziell an, welche in den Jahren 1640—1681 zu Rom gedruckt wurden, und behauptet ferner, daß in Rom kein Kirchenarchiv sei, in dem nicht Werke von F. in Manuscript vorhanden wären und daß noch jetzt in der päbstl. Kapelle bei der Frohnleichnams-Prozession seine Motetti concertati aufgeführt zu werden pflegen. Liberati, der ihn noch als Greis von 80 Jahren kannte, nennt ihn in einem seiner Briefe die einzige Stütze, den Vater der wahren Kirchenmusik, der alle Style in sich vereinigt und eben so großartig, gelehrt und erhaben als leicht und gefällig, für Gelehrte und Unwissende gleich vortrefflich geschrieben habe.

Fogliani, (spr. Foljani), Lodovico, genannt Mutinensis, (weil er in Modena geboren wurde), war ein Tonlehrer des 16. Jahrhunderts, von dem noch ein

wichtiges Werk: „Musica theorica, docte simul ac dilucide pertractata in quaquam plures de harmonicis intervallis non prius tentatae continentur speculationes", Venedig 1529, vorhanden ist. Unter den vielen guten Holzschnitten, welche dasselbe enthält, sind die interessantesten die, welche zur Erklärung des Gebrauchs und der Eintheilung des Monochords gehören, weshalb denn auch Hawkins im zweiten Bande seiner Geschichte pag. 387—391 fünf davon hat abdrucken lassen. Die Principien, die F. in dem genannten Werke entwickelt hat, sind denen des Ptolemäus conform. Tiraboschi meint, daß das ungedruckte Werk „Refugio di dubitanti", welches F. in Manuscript hinterlassen, ebenfalls musikalische Dinge behandelt habe. —

Foignet, (spr. Foanjeh), Charles Gabriel, geb. zu Lyon um 1750, zeigte von Jugend auf glückliche Anlagen zur Musik und machte schnelle Fortschritte darin. 1779 kam er nach Paris und gab daselbst Klavier-, Harfen- und Gesangunterricht. 1782 publicirte er einige kleine Instrumental-Compositionen, und für Klavier und Violine arrangirte Opernsachen. Später schrieb er mehrere Opern für Theater zweiten Ranges und für das der „Jeunes Élèves". Die bekanntesten derselben sind: „L'apothicaire", „le mont Alphéa", „le Pélerin", „Michel Cervantes", „les petits Montagnards", „les deux Charbonniers", „les Divertissemens de la Décade", „les jugements précipités", „Robert le bossu", „les Brouilleries", „les Sabotiers", „l'Antipathie", „l'heureuse rencontre", „les prisonniers français en Angleterre", „l'Orage", „le cri de la vengeance". — F. starb zu Paris im J. 1823.

Foignet, François, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Paris um 1783, lernte sehr jung Musik und debütirte noch als Kind auf dem Theater des jeunes Élèves; später trat er beim Theater des jeunes Artistes ein und spielte und sang daselbst mit großem Erfolg. Dann schrieb er die Musik zu mehreren Pantomimen und Melodramen und zwei Opern: „les Noces de Lucette" (1800 aufgeführt) und „les Gondoliers" (1801 aufgeführt). Im J. 1806 ging F., da durch ein kaiserliches Decret die Menge der Theater verringert und auch das der jeunes Artistes aufgehoben worden war, in die Provinz und sang zuerst Tenor- und später Baritonpartien. Im J. 1825 sang er noch in Nantes und 1829 war er in Lille engagirt; seit dieser Zeit ist Nichts weiter von ihm gehört worden.

Foignet, Gabriel, zweiter Sohn des obigen Charles Gabriel, geb. zu Paris im J. 1790, hatte bei seinem Vater den ersten musikalischen Unterricht und wurde dann auf der Harfe ein Schüler Cousineau's und Nadermann's, ließ sich auch mit Erfolg auf diesem Instrumente hören und wurde später ein gesuchter Lehrer. Nachdem er an mehreren Theatern und zuletzt an der Opéra-comique als Harfenist engagirt war, nahm er 1821 seinen Abschied und hat auch seit 1828 sich nicht mehr öffentlich hören lassen. Von seiner Composition ist nur eine Polonaise für Harfe und Horn erschienen.

Foita, s. Foyta.

Folie d'Espagne, (spr. Folih d'Espanj'), eine ursprünglich spanische Tanz-Melodie, (die jetzt veraltet ist), von einfach ernstem Charakter, meist in einer Molltonart gesetzt. Die Anlage ist zweitheilig, jeder Theil zu 8 Takten, deren immer zwei eine

Periode bilden; der Dreivierteltakt ist normalmäßig, die beiden Hälften, von denen die erste in der Dominante cadenzirt, pflegten bei den öfteren Wiederholungen melismatisch verziert zu werden, und der ganze Satz war eigentlich nur für den Solotanz bestimmt. Eine Art von F. hat Cherubini in der Ouvertüre zu seiner Oper „l'hôtellerie portugaise“ angebracht.

Folz, (oder Volz), Hans, geb. zu Worms im J. 1479, lebte als Barbier und Meistersänger zu Nürnberg. Als Dichter machte er sich besonders dadurch bekannt, daß er den sogenannten Fastnachtsspielen eine vollkommenere Gestalt gab. Wir besitzen von ihm noch vier solcher Fastnachtsspiele: „Salomon und Marcolf“, „ein Bauerngericht“, „eine gar bäuerische Bauern-Hochzeit“ und „der Arzt und der Kranke“. Von seinen Weisen (Melodien) sind besonders die unter dem Namen „der Theil-Ton“, „die Feil-Weis“, „der Bauern-Ton“ und „der freie Ton“ bekannt geworden. Außerdem ist er auch noch merkwürdig durch seinen lebhaften Antheil an der neuen Erfindung der Buchdruckerkunst und an der Reformation.

Fondamento, (ital.), bedeutet in der Musik so viel wie Grundstimme, s. Baß.

Fond d'orgue (spr. Fong d'orgh) ist der französische Name des Prinzipals, (s. d.).

Fonseca; 1) Christovam da, ein portugiesischer Jesuit und berühmter Componist seines Landes, geb. 1682 zu Evora und gest. am 19. Mai 1728 im Jesuiten-Collegium zu Santarem, hat viele Kirchensachen hinterlassen, unter denen besonders ein vierchöriges Te Deum als hervorragend genannt wird. — 2) Lucio Pedro da, geb. zu Campo Mayor in Portugal, war um die Mitte des 17. Jahrh. Kapellmeister zu Villa Vicosa. Von seinen Werken werden noch mehrere auf der Königl. Bibliothek in Lissabon aufbewahrt. — 3) Nicola da, zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeister und Kanonikus an der Kathedrale von Lissabon, war ein Schüler des berühmten Duarte Lobo und componirte u. A. eine sechszehnstimmige Messe, die ungemein hoch geschätzt wurde und noch auf der lissaboner Bibliothek zu finden ist.

Fontaine, (spr. Fongtähn'), Antoine Nicolas Maria, ein Violinvirtuos, geb. zu Paris im J. 1785, erhielt den ersten Unterricht auf seinem Instrument von seinem Vater, der am Orchester der großen Oper angestellt war, und wurde nachher im Conservatorium Lafont's, Kreutzer's und Baillot's Schüler. 1809 erhielt er in genannter Anstalt den ersten Violinpreis und studirte auch zu dieser Zeit Harmonielehre bei Catel und Daussoigne; dann erhielt er noch ferneren Compositions-Unterricht von Reicha. Nach Beendigung seiner Studien begab er sich auf Reisen und gab während 10 Jahren Concerte in Frankreich, Belgien und Süddeutschland, immer nur auf kurze Zeit nach Paris zurückkehrend, um daselbst seine Compositionen zu veröffentlichen. 1825 ungefähr fixirte er sich endlich in Paris und gab Unterricht daselbst. Seine Stelle als Solo-Violinist, die ihm Carl X. verliehen hatte, verlor er durch die Julirevolution. Von seinen Compositionen sind Concerte, Fantasien, Variationen, Rondo's, concertante Duo's für Violine veröffentlicht; als Manuscript sind noch von ihm vorhanden: mehrere Concerte, eine Serenade für Violine mit Orchesterbegleitung, ein concertirendes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, eine Ouvertüre und ein Benedictus für Solo, Chor und Orchester.

Fontana, 1) Antonio, geb. zu Carpi um 1730, war Priester und Mitglied der philharmonischen Akademie zu Bologna, in welcher Stadt er 1776 ein Domine seiner Composition aufführen ließ, von dem Burney mit vielem Lobe spricht. — 2) Benigno F., ein italienischer Tonkünstler, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich in Deutschland gelebt hat. Zu Goslar ist 1638 eine Sammlung Motetten herausgekommen unter dem Titel: „Modulationes 2 vocum". — 3) Fabricio F., Organist an San Pietro in Vaticano zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., wurde im J. 1650 zu Turin geboren und hat 1677 zu Rom Orgelstücke unter dem Titel „Ricercari" in den Druck gegeben. — 4) Giovanni Steffano F., lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., und hat Messen, Motetten, ein Miserere und Litaneyen zu 8 Stimmen im Druck erscheinen lassen. — Michel Angelo F., ein italienischer Componist, hat im J. 1579 zu Venedig Motetten u. Messen zu 2, 3 und 4 Stimmen mit dem Basso continuo herausgegeben. — Dann hat es noch 3 Sänger des Namens Fontana gegeben: Pietro Antonio F., in Bologna geb., glänzte um 1690; Giacinto F., mit dem Beinamen Farfallino, ein Castrat, wurde zu Rom um 1730 besonders in Frauen-Rollen bewundert; Agostino F., ein Piemontese, war um 1750 in Diensten des Hofes von Sardinien.

Fontei, Nicolò, geb. zu Orci-Nuovi im J. 1579, hat herausgegeben: „Melodiae sacrae 2, 3, 4 et 5 vocnm cum basso generali; „Bizarrie poetiche", Venedig 1634; „Compieta a cinque con antifone ed alcuni salmi a tre, con due Violini, e due Confiteor a tre; Missa e Salmi a 4, 5, 6 et 8 voci con Violini".

Fontejo, Giovanni, in Dänemark wahrscheinlich von italienischen Eltern geboren, wurde von Christian IV. um 1595 zu seiner Ausbildung nach Italien geschickt und wurde in Venedig des berühmten Johannes Gabrieli Schüler. Nach Dänemark zurückgekehrt erhielt er vom König eine Anstellung (ungefähr 1606). Während seines Aufenthaltes in Italien hat er in Venedig (1599) zwei Bücher Madrigalen zu 5 und 6 Stimmen herausgegeben.

Fontemaggi, (spr. — madschi), Antonio, geb. zu Rom, wurde im J. 1795 Kapellmeister an Sta. Maria Maggiore, zuerst als Adjunkt Lorenzani's und 1806 wirklicher Kapellmeister; diese Stelle behielt er bis zu seinem Tode, im Mai 1810 (nach Anderen 1816). Er hat Kirchensachen im Manuscript hinterlassen. Sein Sohn, Domenico F., war erst Organist an San Giovanni in Laterano und erhielt dann im J. 1828 seines Vaters Stelle an Sta. Maria Maggiore. Er hat ebenfalls viele Kirchensachen geschrieben.

Fontenay, (spr. Fongtenäh), Hugues de, geb. in Paris zu Ende des 16. Jahrh., war Kanonikus an St. Emilien in der Diöcese Bordeaux, und man hat von ihm mehrere Messen, die in den Jahren 1622 und 1625 im Druck erschienen.

Fontenelle, (spr. Fongtenell'), Granges de, geb. 1769 zu Villeneuve d'Agen, erhielt den ersten Musikunterricht von einem Lehrer dieser Stadt, kam dann noch jung nach Paris und erhielt in der Harmonielehre Unterweisung von Rey und in der Composition von Sacchini. Seine ersten Werke waren Cantaten; im J. 1799 aber ließ er die Oper „Hécube" aufführen, die keinen großen Erfolg hatte, und an der man besonders die Unselbstständigkeit in der Erfindung rügte, indem man eine gar

zu bedeutende Anlehnung an die Manieren Gluck's, Piccini's und Sacchini's wahrnehmen wollte. 1802 reichte er eine Oper „Medea" ein, die aber nicht aufgeführt wurde. Von seinen sonstigen Compositionen ist wohl kaum etwas gedruckt.

Fontmichel, (spr. Fongmischel), Hippolyt Honoré Joseph Court de, ein geschickter Dilettant, geb. zu Grasse im Departement des Var im J. 1799. Von Jugend auf hatte er eine unüberwindliche Neigung zur Musik und vernachlässigte alles Andere über diese Kunst. Nachdem er bei Chélard die Composition studirt hatte, erhielt er im J. 1822 beim Institut de France einen zweiten Compositions-Preis, gab dann mehrere Romanzen heraus und ließ im J. 1835 in Marseille eine Oper „il Gitano" aufführen. Das Jahr darauf ging in derselben Stadt seine komische Oper „le chevalier de Canolle" über die Bühne, ließ aber das Publikum kalt.

Ford, Thomas, ein englischer Componist aus dem Anfange des 17. Jahrh. war Kammermusikus beim Prinzen Heinrich (Sohn Jacobs I.) und besonders wegen seiner Canons, die in John Hiltons Collection gedruckt und von denen auch von Burney einige im 3. Bande seiner Geschichte mitgetheilt worden sind, sehr beliebt. Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon bringt auch den langen Titel einer Sammlung vierstimmiger Lieder mit Lautenbegleitung rc. von seiner Composition, von welcher er aus Hawkin's Geschichte Kunde erhielt. Sonst ist Nichts weiter von diesem alten Meister bekannt, zu dessen Lobe viele ältere Schriftsteller gesprochen haben.

Fordun, John von, der älteste schottische Geschichtsschreiber, ist wahrscheinlich in dem Dorfe Fordun in der Grafschaft Mearns geboren und lebte wahrscheinlich um die Mitte des 14. Jahrhunderts. In seinem Scotichronicon, libri VI. usque ad annum 1360 giebt er im 29. Capitel Nachrichten über die alte Musik der Schotten, Engländer und Irländer, von denen Hawkins im 4. Bande seiner Musikgeschichte pag. 7 ff. einen Auszug gegeben hat.

Forkel, Johann Nicolaus, Doctor der Philosophie und seit 1779 Musikdirektor an der Universität zu Göttingen, geb. zu Meeder bei Coburg den 22. Febr. 1749, wurde zuerst als Organist an der Universitätskirche zu Göttingen angestellt, wo er sich besonders als Verehrer der Compositionen von Joh. Seb. Bach und der Söhne desselben, durch Sammeln vieler ungedruckter Werke der Bach'schen Familie, sowie überhaupt durch Sammlung eines nicht unbedeutenden Schatzes seltner musikalischer Werke aller Völker aus allen Jahrhunderten auszeichnete. Davon waren auch selbst die Kupferstiche berühmter Contrapunktisten nicht ausgeschlossen. Die größte Sorgfalt verwendete er auf Vervollständigung seiner Bibliothek der theoretischen und geschichtlichen Schriften über Tonkunst. Er besaß mehr als 500 größere musikalische Werke, wozu eine reiche Sammlung von Abhandlungen und Programmen kam, die er für seine Liebe zu geschichtlichen Forschungen um so nöthiger hatte, je weniger ihm die öffentliche Göttingische, in Fakultätswissenschaften mit Recht höchst gerühmte, aber an musikalischen Werken äußerst arme, fast davon entblößte Bibliothek Unterstützung gewährte. Dennoch hatte er dieser öffentlichen Bibliothek nicht wenig zu verdanken, der nöthigen Hülfsbücher wegen, die zu jeder Art gründlicher Untersuchung unentbehrlich sind, welche freilich aber keine musikalischen Titel tragen und die Tonkunst

nur nebenbei berühren. Sein Fleiß für das Wissenschaftliche, namentlich das Geschichtliche der Tonkunst war außerordentlich und nur die größte Unbilligkeit kann ihm die Achtung entziehen wollen, zu welcher sich nicht allein Deutschland, sondern die Welt verpflichtet fühlt. Daß er im Geschichtlichen und Theoretischen höher steht als im Aesthetischen der Kunst, kann nicht geleugnet werden. Als Componist nahm er am wenigsten eine hohe Stelle ein; dennoch gereicht es dem thätigen Manne zur Ehre, daß er auch hierin seine Kräfte nicht unversucht ließ. Seine meisten und größten Compositionen sind Manuscript geblieben, z. B. Sinfonien, Concerte für das Klavier, mehrere Sonaten und Chöre, zwei Cantaten: „die Macht der Harmonie" und „die Hirten bei der Krippe zu Betlehem", auch ein Oratorium „Hiskias". Gedruckt wurden mehrere Hefte Sonaten, auch ein Heft mit Begleitung der Violine oder des Violoncells, einige Variationen und Gleim's neue Lieder mit Melodien für's Klavier u. s. w. Durch Correctur der bei Kühnel in Leipzig erschienenen Seb. Bach'schen Werke erwarb er sich ein noch größeres Verdienst. Als Schriftsteller trat er zuerst 1774 mit einer Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen in Göttingen auf: „Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Kennern und Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist". Diese Abhandlung und eine spätere Einladungsschrift (1779) „Ueber die beste Einrichtung öffentlicher Concerte" wurden, wie die „über einige musikalische Begriffe" in Cramer's „musikalischem Magazin" abgedruckt. Sein erstes größeres Werk, wovon 1778 in Gotha bei Ettinger 2 Octavbände erschienen, war: „Musikalisch-kritische Bibliothek". Er stellt sich gleich in der Vorrede unter die Vielen, deren es zu allen Zeiten gab, welche von der Verfassung der Tonkunst ihrer Zeit einen gänzlichen Verfall besorgen. Sein erstes kritisches Auftreten: „Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck" war scharf gegen diesen Mann. Ist wohl Forkel nun auch in der Kritik unter die fleißigen und rechtschaffenen Männer zu zählen, so wird man ihn doch kaum unter die scharfsinnigen oder unbefangenen, umsichtigen rechnen wollen. Dennoch haben seine Darstellungen dieser Art nicht allein geschichtlichen Werth, sondern sie führen uns auch Betrachtungen zu, die um ihrer Einfachheit willen namentlich für unsere Zeit vielen Nutzen bringen können, so wenig wir auch Alles unterschreiben mögen, was hier für unumstößlich ausgegeben wird. 1779 erschien in Gotha der dritte und letzte Band der musikalisch-kritischen Bibliothek. Hierin liest man u. A. eine Verdeutschung der vielgenannten Schrift des Isaac Vossius „de poematum cantu et viribus Rhythmi". (Vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rhythmus). — Dann gab er im J. 1782 bei Schweikert in Leipzig einen „musikalischen Almanach für Deutschland" heraus, fortgesetzt 1783, 84 und 89. Man findet darin die merkwürdigsten musikalischen Erfindungen (manches Falsche enthaltend); Verzeichnisse der damals lebenden musikalischen Schriftsteller, Componisten, Sänger, Instrumentalisten, der besten Kapellen, der Musikhandlungen, einiger Notendruckereien, Akademien und Gesellschaften in Europa, der besten Instrumentenmacher; Auszüge aus Briefen; Abhandlungen; Todesfälle; Neuigkeiten, musikalische Anekdoten und Beurtheilungen. — Sein Hauptwerk „Allgemeine Geschichte der Musik" erfüllte die Liebhaber und Kenner der Tonkunst mit Freude, da bisher etwas so Ausführliches im Deutschen nicht vorhanden war; selbst das Ausland hat ein so fleißig gearbeitetes Werk nicht aufzuweisen. Der erste Theil

erschien 1788 bei Schweikert in Leipzig, die Musik der alten Völker enthaltend. Nach einer sehr ausführlichen Einleitung fängt er die Geschichte der Musik mit den Aegyptern an, was bis auf die neueste Zeit allgemein beibehalten wurde, wenn auch an der Begründung hie und da gezweifelt wird (s. Fink's „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst"). — 1789 ließ der arbeitsame Mann in demselben Verlage in zwei Octavbänden erscheinen: „Stephan Arteaga's Geschichte der italienischen Oper von ihrem Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten". Die gut geschriebene Uebersetzung aus dem Italienischen ist mit vielen Anmerkungen versehen, die manchen Irrthum des Verfassers widerlegen und dadurch die Uebersetzung nützlicher machen als das Originalwerk selbst. So wenig, gegen die übrigen Schriften Forkel's gehalten, auch dieses Werk in der Regel genannt zu werden pflegt, so rechnen wir es dennoch mit unter seine allerverdienstlichsten. Das folgende half einem oft gefühlten Bedürfnisse ab, da Adlung's Werk nicht mehr befriedigen konnte, so verdienstlich dies auch bis zu Forkel war: es ist „Allgemeine Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniß musikalischer Bücher, welche von den ältesten Zeiten an bis auf die neuesten Zeiten von den Griechen, Römern und den meisten neueren europäischen Nationen sind geschrieben worden" ꝛc., Leipzig 1793 bei Schweikert. Dieses Werk ist auf mannigfache Weise benutzt und ausgezogen, wodurch man die Trefflichkeit desselben wohl genugsam anerkannte. — Der lange erwartete zweite Theil seiner Geschichte der Musik erschien 1801. Er führt die Geschichte bis in's 16. Jahrhundert. Ist auch das höchst verdienstliche, alle ähnlichen Werke anderer Nationen weit überragende Denkmal deutschen Fleißes allerdings in vielen Stücken weitschweifig, in seiner Richtung zu einseitig, mehr eine massenhafte Sammlung reicher Materialien als eine pragmatische Geschichte der Tonkunst; könnte man namentlich dem zweiten Theile noch genauere logische Ordnung und größeren kritischen Scharfsinn in Benutzung und Zusammenstellung des Aufgefundenen wünschen; muß man auch allerdings zugeben, daß Forkel ohne des Fürstabts Gerbert's lateinische Schriften kaum zu diesem Reichthum von Angaben gekommen wäre, so bleibt es dennoch ein noch lange unentbehrliches Kleinod, das, mit Vorsicht benutzt, auf bessere Wege führen wird. — Forkel war unermüdlich im Sammeln von Materialien zur Fortsetzung seiner Geschichte. Noch während des zweiten Theiles machte er deshalb eine gelehrte Reise in die vorzüglichsten Städte unseres Vaterlandes und kehrte mit reichem Gewinne zurück. Nun gab er sich sogleich an die Bearbeitung seines schon seit Jahren beabsichtigten Buches „Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke", Leipzig bei Kühnel 1802. (Eine neue Ausgabe ist vor einiger Zeit erschienen.) Es ist ein schätzenswerther Panegyrikus, aber dennoch in Angabe der Compositionen Bach's noch nicht vollständig. Von jetzt an wendete er allen Fleiß auf Vermehrung der Materialien zur Fortsetzung seiner Geschichte. Es waren derselben so viele geworden, daß er bei der Abnahme seiner Kräfte unter der Last derselben fast erlag und selbst daran verzweifelte, sie noch beherrschen und in gehörige Ordnung bringen zu können. 1815 hatte er bereits die seit 1780 in Göttingen von ihm geleiteten Winterconcerte eingehen lassen, sei es, um mehr Zeit zu etwaiger Ausführung seines Planes für den 3. Theil seiner Geschichte zu gewinnen, sei es aus immer zunehmender Abneigung gegen die neue Musik, wodurch er mit den Wünschen der Hörer zerfiel. Eine kleine Singakademie in seiner

Wohnung setzte er bis 1816 fort, wo sie auch einging. Am 17. März, am Charfreitage 1828 entschlief er im 69. Jahre seines Alters. Sein Sohn wünschte des Vaters Bibliothek und Manuscripte im Ganzen zu verkaufen; leider hat sich aber kein Käufer gefunden und es ist Alles einzeln versteigert worden. In Fétis Biographie universelle lesen wir, daß die Materialien zum dritten Theil der Musikgeschichte in den Händen des Verlegers Schweikert in Leipzig befanden, der sie Fétis und auch Choron zur Bearbeitung angetragen, welche aber das Anerbieten abgelehnt haben.

Forlana nennen die Venetianer einen bei ihrem Landvolke und den Gondolieren beliebten Tanz von heiterm Charakter und im Sechsachtel-Takte stehend. Der Name stammt von der Provinz Friaul her, deren Bewohner Forlanen heißen.

Fornacci, (spr. Fornatschi), Giacomo, ein Cölestiner-Mönch, zu Chieti um 1590 geb., hat zu Venedig im J. 1622 eine Sammlung Motetten unter dem Titel: „Melodiae ecclesiasticae" in den Druck gegeben.

Forqueray, (spr. Forkereh), Antoine, einer der größten Virtuosen auf der Viola da gamba aus dem Ende des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts, lebte zu Paris und war geboren daselbst im J. 1671. Sein Lehrer war sein Vater, der ebenfalls als Gambist in Ansehen stand. Noch nicht 15 Jahre alt ließ er sich mehrere Male vor Ludwig XIV. hören, der ihn nur sein „kleines Wunder" zu nennen pflegte. In seinem 20. Jahre galt er für den größten unter den damals lebenden Virtuosen auf seinem Instrumente. Durch seine Kunstgeschicklichkeit hatte er in den vornehmsten Häusern Zutritt und es wird sogar erzählt, daß der Herzog von Orleans, (nach einer andern Version der Herzog von Chartres), den er unterrichtete, ihm eine Leibrente von 100,000 Francs ausgesetzt habe. Auch soll ihm der Churfürst von Cöln, nachdem er ihn bei seiner Anwesenheit in Paris im J. 1725 nur ein Mal hatte spielen hören, außer einem bedeutenden Geschenke auch noch eine Pension von 600 Livres gegeben haben. Gestorben ist F. zu Nantes am 28. Juni 1745. — 2) Jean Baptiste Antoine F., der Sohn des Vorhergehenden, geb. am 3. April 1700 zu Paris, zeichnete sich ebenfalls als Gambenspieler aus und wurde schon in jungen Jahren von Ludwig XIV. zum Kammermusikus ernannt. Später kam er in die Dienste des Prinzen Conti, der ihn besonders hochschätzte. Nach dem Tode desselben soll er, wie Laborde erzählt, die Musik ganz aufgegeben haben; allein Marpurg, der sich 1750 zu Paris befand, lernte ihn damals als Organisten an St. Méry kennen, und versichert, daß er auch in dieser Eigenschaft bei allen Musikern in hoher Achtung gestanden habe. Sein Todesjahr kann nicht angegeben werden. Er hatte einen Sohn, Jean Baptiste, der um 1728 geboren und ebenfalls Gambist war, auch einige Compositionen für sein Instrument und für Klavier hat drucken lassen.

Forst, Johann Bernhard, geb. zu Mies in Böhmen im J. 1660, war als Knabe der beste Diskantist an der Metropolitankirche in Prag und reiste dann, als sich seine Knabenstimme zu einem wunderschönen Baß umgesetzt hatte, nach Italien, wo er sich ferner ausbildete und im Singen zu einer seiner Zeit unerhörten Meisterschaft gelangte. Nachdem er aus Italien zurückgekehrt war, sang er u. A. an den Höfen der Churfürsten von Sachsen und Baiern und auch vor dem Kaiser Leopold, der ihn als Kammermusikus engagirte. Die häufigen Gnadenbezeugungen und Auszeich-

nungen, welche er von dem letzteren bekanntlich der Musik sehr ergebenen Monarchen erhielt, erweckten den Neid der Italiener in der kaiserlichen Kapelle so sehr, daß dieselben sogar einen Anschlag auf sein Leben machten und ihn zu vergiften suchten. Durch zeitige ärztliche Hülfe ward er zwar vom Tode gerettet, allein die heftigen Brechmittel griffen seine Brust so sehr an, daß er sich genöthigt sah, den Gesang und mit diesem seine Stelle in der kaiserlichen Kapelle vorläufig aufzugeben. Er ging nach Prag und wurde hier nach und nach Musikdirector an der St. Wenzelkirche, Kapellmeister an der Schloßkirche aller Heiligen und, als er den vollständigen Gebrauch seiner Stimme wieder erlangt hatte, erster Bassist an der Metropolitankirche. Kaiser Joseph I., der, als er ihn einstmals bei seiner Anwesenheit in Prag hörte, betheuerte: er würde gern 100,000 Gulden für F's Stimme geben, wenn sie zu kaufen wäre, und wollte, außer mehreren reichen Geschenken, ihn vor seiner Abreise nach Wien auch noch in den Adelstand erheben. Da sich F. aber diese Gnade verbat, erhielt er vom Kaiser die Zusicherung einer lebenslänglichen jährlichen Pension von 300 Gulden. Er starb 1710 im 50. Jahre seines Lebens. — Sein Sohn, Wenzel F., geb. zu Prag 1687, ward in seinem 23. Jahre als Musikdirector an St. Wenzel der Nachfolger seines Vaters. Dabei war er einer der größten Organisten seiner Zeit, als welcher er auch vom Kaiser Karl VI., vor welchem er öfter auf der großen Orgel in der Metropolitankirche spielen mußte, sehr hochgeschätzt wurde. Er starb 1769.

Forster, Georg, geb. zu Annaberg, wurde 1556 als Cantor nach Zwickau berufen und von da 1564 nach Annaberg. Vier Jahre später kam er in die Kapelle zu Dresden, anfänglich nur als Sänger, nach dem Tode des Pinello aber als Kapellmeister, als welcher er den 15. October 1587 starb. In Hans Walthers *Cantionalen* oder Kirchengesängen befinden sich mehrere von seinen Melodien; seine übrigen Werke sind verloren gegangen.

Forster, William, ein vorzüglicher Geigen = Instrumentenmacher, über dessen Lebensverhältnisse weiter keine Nachrichten vorhanden sind, außer daß er in England geboren worden ist. Seine Instrumente werden besonders ihres starken und vollen Tones wegen gerühmt.

Forsterus oder **Forstius**, Nicolaus, einer der größten Contrapunktisten des 16. Jahrh., lebte am Hofe Joachims I., Churfürsten von Brandenburg, wo viele seiner Compositionen, namentlich auch eine 16stimmige Messe, von ihm aufgeführt wurden, von denen allen aber leider jetzt nichts mehr vorhanden ist.

Fortbien, (spr. Fohrbjeng), ein zum Unterschiede vom Fortepiano so genanntes Klavierinstrument, welches der Orgelbauer Friederici in Gera 1758 erfand. Es stimmt in allen seinen Theilen mit dem gewöhnlichen Fortepiano überein, nur ist es noch mehr in der alten Klavierform gearbeitet und hat daher einen schwächern und zartern Ton, auch leichtern Anschlag. Jetzt trifft man es nur noch höchst selten, und auch zur Zeit seines Erfinders fand es nur wenig Nachahmung.

Forte (ital), abgekürzt F. — stark, zeigt an, daß die damit überschriebene Stelle oder Note mit starkem Tone vorgetragen werden soll.

Fortepiano oder **Pianoforte**. Das Klavierinstrument dieses Namens, das heutzutage ziemlich in jeder gebildeten Familie unentbehrlich geworden, ist zu bekannt, als daß es hier einer weiteren Erklärung bedürfte, was man unter jenem Ausdrucke

versteht. Sein erster Erfinder ist ein Deutscher, Christoph Gottlieb Schröter, Organist in Nordhausen bis 1784. Bei dem Musikunterricht, den er auf dem Klavier (s. d.) und Flügel (s. unten) ertheilte, bemerkte er, daß es schwer hielt, den Schülern einen feiner nüancirten Vortrag anzugewöhnen. Die Schuld davon trugen die Instrumente, die nur sehr geringer Modificationen ihres Tones fähig waren. Das brachte ihn auf die Idee, ein Klavierinstrument zu bauen, auf welchem man hauptsächlich die Stärke und Schwäche des Tones mehr in seiner Gewalt habe. Kein mißlungener Versuch schreckte den nimmer Rastenden von weiteren Unternehmungen ab. Nach mehreren derselben schienen ihm Hämmer, welche an die Saiten schlagen, das einzige und beste Mittel zur Erreichung seines Zweckes zu sein. Er ließ daher ein doppeltes Modell nach seiner Idee verfertigen, das er 1717 dem Hofe vorlegte. Die Sache leuchtete ein; zu unvermögend aber, auf eigene Kosten ein ganzes Instrument danach zu bauen, mußte er die Ausführung einem Andern überlassen. Dies war Gottfried Silbermann zu Freiberg, der gegen 1756 das erste Instrument dieser Art vollendete und ihm dem Namen Fortepiano gab. Nicht Silbermann allein also ist, wie von Einigen behauptet wird, der Erfinder dieses Instruments, sondern er theilte solche Ehre mit Schröter. Zu gleicher Zeit fast, doch etwas später als Schröter (1720), kam auch der Instrumentenmacher Bartolo Christofali zu Florenz auf den Gedanken, ein derartiges Klavier zu bauen. Die vielen Vorzüge, die das Fortepiano in dieser seiner ersten, gewiß noch höchst unvollkommenen Gestalt schon vor dem damals vorhandenen gewöhnlichen Klaviere (Clavichord) hatte, trugen natürlich viel zu seiner schnellen Verbreitung und baldigen Verbesserung bei. Alle Instrumentenmacher beeiferten sich darin, und die große Summe, welche man willig für ein solches Instrument bezahlte, spornte sie nicht wenig dazu an. Späth in Regensburg änderte viele Klaviere in F's. um und trug dadurch viel zu ihrer weitern Verbreitung bei. J. A. Stein, Organist und Instrumentenmacher zu Augsburg, zu seiner Zeit sehr berühmt, bauete 1758 Concertinstrumente, in welchen das Fortepiano mit dem Flügel (s. unten) verbunden war, doch so, daß jedes der beiden Instrumente seine eigenen Saiten hatte und die beiden Claviaturen sich einander gegenüberstanden. Bis auf Lenker in Rudolstadt hallten die Saiten nach dem Anschlage bis zum völligen Verklingen fort; er erfand 1765 die Dämpfung oder den Dämpfer (s. d.). J. G. Wagner in Dresden bauete 1774 die ersten tafelförmigen F's. mit 6 Veränderungen (s. Clavecin royal). Roller erfand einen Mechanismus, vermittels welches die Claviatur durch einen Schlüssel zum Transponiren verschoben werden konnte (s. Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrg. 26, pag. 190). Der sächsische Gesandte zu London, Graf Brühl, ließ 1774 daselbst unter seiner Aufsicht ein F. mit blau angelaufenen Stahlsaiten bauen, dessen schöner Flötenton Alles entzückte, und das noch den Vortheil hatte, daß die Saiten dem Roste nicht so sehr ausgesetzt waren. J. G. Schirmer, Hofinstrumentenmacher zu Sondershausen, brachte ebenfalls mehrere wesentliche Verbesserungen im innern Bau des Instrumentes an. Johann Schmidt, Orgelbauer zu Salzburg, verfertigte das erste F. in Pyramidenform (aufrechtstehend) mit Pedal. J. B. Streicher in Wien bauete 1824 die ersten Fortepiano's, sowohl in Flügelform, als aufrechtstehende, mit Hammerschlag von oben und mit einer Octavenkoppelung, vermöge welcher bei jedem angeschlagenen Tone auch dessen Octave

von oben mitklang. J. G. Schenk, Hofinstrumentenmacher zu Weimar, ein Schüler von Stein, brachte bei seinen tafelförmigen F's. eine Schwebung an, durch die ein Echo bewirkt werden konnte. V. v. Blaha in Prag erfand 1795 den sogenannten Janitscharenzug, der mit dem Fuße regiert wurde, und legte über die gewöhnliche Klaviatur noch eine andre, durch welche Pfeifen zur Ansprache gebracht wurden, die den nöthigen Wind aus einem, unter dem Instrumente angebrachten und mit dem Fuße in Bewegung gesetzten Blasebalge erhielten. Dieser Idee folgend, bauete der Conrector Zink in Homburg 1800 ein F. mit 3 Klaviaturen, durch welche ein Positiv, eine Harmonika, ein wirkliches Fortepiano, ein gewöhnliches Klavier und mehrere Blas- und Saiteninstrumente tönen gemacht wurden (S. allg. mus. Zeitung, 1817, pag. 863). Pedale mit 1 und 2 Octaven, welche nicht mit dem Instrumente zusammenhängen, sondern ganz für sich bestehen und in einem unter dem Instrumente liegenden Kasten ihre eigenen Saiten haben, waren schon früher gebräuchlich und wurden von allen Instrumentenmachern auf Verlangen gefertigt. — So hat denn das Instrument bis auf die neueste Zeit die vielfachsten Veränderungen und Verbesserungen erlitten, sowohl in seiner ganzen Construction, wie in seiner Mechanik. Hauptsächlich waren es von jeher die Wiener Fabriken, die sich in dem Zuthun und Verändern hervorthaten, eben deshalb aber auch viele schlechte Instrumente lieferten. Von ihnen rührt auch der sogenannte Fagottzug her, welcher darin besteht, daß vermittels eines Zuges eine mit Seidenzeug überzogene und in eine kleine Holzstange eingelegte Papierrolle sich auf die Saiten vom tiefsten Tone bis gewöhnlich zum eingestrichenen f legt und dadurch ein Schnarren des Tones bewirkt, das diesen dem Tone des Fagotts ähnlich machen soll. — Alle die einzelnen Veränderungen und Verbesserungen, wie sie seit der Zeit des Entstehens des F's. nach und nach sich zeigten und gestalteten, vergingen und blieben, hier speciell zu betrachten, gestattet der Raum nicht; auch enthalten theils die besonderen Artikel der Erfinder, theils die der Erfindungen selber das Nöthigste und Wissenswertheste darüber. Nur das Eine glauben wir in Beziehung auf den historischen Theil dieses Artikels bemerken zu müssen, daß Silbermann und Stein die wichtigsten und bemerkenswerthesten Personen in der Geschichte der Fortepianobaukunst sind. Die ganze übrige große Schaar von Instrumentenmachern hat nur bis zu einer gewissen Epoche — der Erard'schen — theils sie sklavisch nachgeahmt, theils doch so weit das Wesentlichste von ihnen beibehalten, daß sie sich, wenn sie was that, bloß weniger, zufälliger Verbesserungen rühmen kann. Die Silbermann'sche Manier fand besonders in England vielen Anklang, und die Mechanik, welche wir jetzt gewöhnlich die englische zu nennen pflegen, ist keine andere als eine verbesserte Silbermann'sche, also auch deutsche; die Idee, auf welche deren Bau sich stützt, ward in Deutschland durch den thätigern Stein verdrängt, der einen gewissen Nimbus um sich und seine Fabrik zu verbreiten und dadurch seiner Art Mechanik, der sogenannten deutschen, lange Zeit das Ansehen eines feststehenden und unveränderlichen Princips zu geben verstand, bis die Silbermann'sche Idee sich von England nach Frankreich übersiedelte, und der Einfluß des Pariser Geschmacks sich dann auch bis auf diesen Punkt in Deutschland wieder wirksam zeigte. — Betrachten wir hiernach das Fortepiano vergleichungsweise in den verschiedenen Formen und Arten, in welchen es jetzt zu einer erstaunenswerthen Vollkommenheit gebracht, am gewöhnlichsten verfertigt wird. — 1)

In Hinsicht auf seine äußere Gestalt. Hier unterscheiden wir zunächst die tafelförmigen und flügelförmigen Fortepiano's. Jene nennt man auch wohl schlechtweg Klaviere und diese Flügel; aber, von der äußern Form abgesehen, ganz falsch. Das Klavier (s. d.), das eigentliche, das wohl auch Klavichord heißt, ist ein ganz anderes Instrument, als ein tafelförmiges Fortepiano, und eben so der eigentliche Flügel, der aus dem Klavier entstand, oder nach diesem gebildet wurde und viel früher als das eigentliche Fortepiano da war. Schon um die Mite des 16. Jahrh. hatte man Flügel, d. h. mit Stahlsaiten bezogene Tasteninstrumente, deren äußere, vorn breite, hinten spitz zulaufende lange Form Aehnlichkeit mit einem wirklichen Vogelflügel hatte. Die erste Idee war unstreitig dem Cymbal oder Hackebrett entnommen; daher auch der ital. Name Cembalo und Clavicembalo; doch ist der Erfinder nicht bekannt geworden. Die älteste Nachricht, die man davon hat, ist die, daß Giuseppe Zarlino, ein venetianischer Kapellmeister um's Jahr 1548 eine Verbesserung in der Temperatur damit vornahm. Der Anschlag dieses eigentlich veralteten Flügels geschah aber nicht durch Hämmer, wie bei dem Fortepiano's, auch nicht durch Stifte oder sogenannte Tangenten, wie bei dem Klavier, sondern die Saiten wurden durch Stückchen Rabenfederkiele, die in den Docken angebracht waren, gerissen. Der Stimmstock war, wo er auch bei den jetzigen Flügeln liegt, vorn über der Klaviatur. Die erste Verbesserung, von der wir gewisse Nachricht haben, nahm der Engländer Pichelbeck mit diesen alten Flügeln vor; 1724 bauete er ein solches Instrument mit einem Flötenregister, Trompeten und Pauken, was damals außerordentliches Aufsehen machte. Nachher erfand der Orgel- und Instrumentenmacher Wiklef 1740 statt der Kiele, die einer steten Ausbesserung bedurften, an den Docken kleine Messingfedern, welche die Saiten zum Klingen brachten. Die Gebrüder Wagner zu Schmiedefeld im Hennebergischen fügten ihren Flügeln 1764 noch ein Flötenregister und einen Pianozug bei. Milchmeier in Mainz brachte 1770—1780 an einem Flügel mit 3 Klavieren 250 Veränderungen an, unter welchen auch ein Crescendo- und Decrescendo-Zug war; Friederici in Gera, eine Bebung und der Mechanikus Mercia in London 1783 Pauken und Trompeten. Taskin in Paris machte gegen 1768 an seinen Flügeln die Tangenten aus getrockneter Ochsenhaut, und daher der Name Clavecin à peau de buffle (s. d.), den er seinem Instrumente gab. 1788 erfand Hopkinson zu Paris eine andere Bekielung des Flügels, indem er sich statt der Kiele ebenfalls der Ochsenhaut und statt der Borsten zarter Federn von Messingdraht bediente; Oesterlein verfertigte um 1791 auch Flügel mit durchgehends ledernen Tangenten. Bei allen diesen Veränderungen und theils namhaften Verbesserungen aber, die das Instrument erfuhr, konnte es doch das jetzige Jahrhundert kaum noch erreichen. Das Fortepiano wie es jetzt ist und die Uebertragung der innern mechanischen Einrichtung desselben auch auf den Flügel, oder besser dessen glücklicher Bau in Flügelform, verdrängte es ganz. Jetzt sind flügel- und tafelförmige Fortepiano's, oder um uns des gewöhnlichen Sprachgebrauchs zu bedienen, Flügel und Fortepiano's eins; beide haben dieselben inneren Theile und Einrichtungen, nur daß der äußere Kasten jenes in Flügel-, dieses in Tafelform gearbeitet ist. Die inneren Theile sind: Stimmstock, Resonanzboden, Saiten, Tasten, Wirbel, Mechanik u. s. w. Der Ton wird dadurch hervorgebracht, daß bei

dem Niederdruck der Tasten sich mit Leder überzogene Hämmer in die Höhe heben und an die Saiten anschlagen. Der Tonumfang erstreckt sich jetzt gewöhnlich vom Contra-C bis chromatisch zum viermalgestrichenen g oder a. Der Ton des Flügels zeichnet sich vor dem des Fortepiano's in Tafelform durch eine mächtigere Fülle des Klanges aus. Der Grund davon liegt zum größten Theile in dem äußern, weiteren und daher bequemer zu behandelnden Bau des Flügels, seinem größern Klangraum. Das Fortepiano in Tafelform verlangt jederzeit eine sehr genaue Eintheilung, wenn es den möglichsten Grad der Vollkommenheit erreichen soll. Die diagonale Richtung der Saiten verändert hier alle Theile in der Form so, daß sie mit derjenigen der Flügelform gar nicht mehr überein kommen. Alles ist hier näher und enger zusammengedrängt und der vorhandene Raum muß daher mit möglichster Sorgfalt benutzt werden. Daher die Schwierigkeit, eine hinlängliche Saitenentfernung von einander und eine regelmäßige Hammerlinie zu gewinnen, welche letztere zur unabänderlichen Richtschnur beim Entwerfen des Bauplans und zur Basis aller übrigen Linien dient. Alles dies ist bei Flügeln anders. Die Klaviatur erfordert hier zwar auch die erste Aufmerksamkeit, und dann die Bestimmung der Hammerlinie; aber viel leichter als bei Tafelinstrumenten läßt sich hier danach die Anschlagslänge und sodann die ganze Saitenlänge eintheilen. Und da bei den Flügeln beim Anschlagen der Hammer die Saiten nicht so viel zur Seite bewegt, als bei den Tafelinstrumenten, so erlaubt dies auch die Anschlagslänge noch zu vermehren, wodurch die Klangfarbe nothwendig das Grelle verlieren muß, was sonst einem dreichörigen Instrumente wohl eigen sein könnte. Die Excursionen der Saite nämlich können größer oder kleiner sein, je nachdem der Anschlag länger oder kürzer ist, und die Richtung, in welcher der Hammer die Saiten berührt, übt einen bedeutenden Einfluß auf die Excursionen aus. Macht nun der Hammer wie bei den Tafelinstrumenten eine kreisförmige Bewegung, so veranlaßt die Richtung, in welcher er die Saite berührt, daß bei Tafelinstrumenten (entgegengesetzte Richtung) diese weit größere Seitenbewegung macht als bei Flügeln, wo die Hammerbewegung in paralleler Richtung mit der Saite geschieht. Es ist dieses Uebel um so größer, je mehr der Hammer über seine Achse hinaussteigt; und da dies auch bei Flügeln nicht sehr der Fall sein darf, so bestimmt es denn dadurch wie von selbst die Höhe eines Instruments von seinem Boden bis zur Saitenlage. Die Länge desselben richtet sich jederzeit nach der Länge, welche man der tiefsten Saite geben will, und die Breite wird berechnet nach den Excursionen der tiefsten Saite. Daß bei Tafelinstrumenten die Breite nicht so sehr beschränkt sein darf, ergiebt sich schon aus dem Gesagten. Indeß ist dies nicht nur wegen der Excursionen der Saiten, sondern auch hinsichtlich des Resonanzbodens eine unbedingte Nothwendigkeit, wenn wirklich eine helle Klangfarbe erzielt werden soll. Es ist besser, den Resonanzboden in seiner Länge, als in seiner Breite etwas abzuschneiden. — Es kann sein, daß gerade dieser durch die Erfahrung zur festen Regel erhobene Grundsatz die Veranlassung zu zwei anderen Formen des Fortepiano's gab, dem Pyramiden- oder Cabinet-Flügel und dem Piano droit (spr.—droah), auch Cabinet-Fortepiano genannt. Beide sind eigentlich nichts Anderes, als aufrechtstehende Pianoforte, jener in größerer flügelartiger, dieses in kleinerer, einem Schreibpulte ähnlicher Form. Deshalb, weil bei diesen

Instrumenten die Hämmermechanik nicht in, sondern vor den Kasten, nicht unter, sondern vor den Resonanzboden zu liegen kommt, kann dieser über die ganze Fläche, den ganzen Raum des Instrumentes sich verbreiten und so müssen, bei sonst gutem Baue, solche Instrumente nothwendig eine Kraft und Fülle des Tones enthalten, wie man sie bei den gewöhnlichen Tafelinstrumenten meistens vergebens sucht. Auch läßt ihr ganzes Aeußere dem Verfertiger so viel Spielraum, daß er bequem alle an ihn gemachten Forderungen befriedigen kann. Allein verlangt man mehr von einem Instrumente, als bloß starken Ton und hübsches, bequemes Aeußere, so muß den gewöhnlich liegenden Instrumenten, Flügel oder Fortepiano, immer der Vorzug vor den aufrecht stehenden gegeben werden. Das Naturwidrige ihrer Mechanik (der Schwerpunkt des Hammers muß bei der halb aufrecht stehenden Lage desselben viel von seiner eigentlichen Kraft verlieren) erschwert ihre Spielart, macht den Anschlag unpräcis das Auslösen und Zurückfallen des Hammers zu fühlbar und unelastisch u. s. w. — lauter Fehler, die den Vortheil des hübschen Aeußern und des kleinen Raumes, den diese Instrumente einnehmen, weit überwiegen. — Der erste Erfinder des Piano droit ist der Instrumentenmacher Grüneberg in Halle: im J. 1821 verfertigte er das erste Exemplar davon. Nachgehends faßte der Instrumentenmacher Roller in Paris 1827 die Idee auf und suchte sie in größerer Vollkommenheit auszuführen. Ihm folgten dann fast alle Pariser Instrumentenmacher und einer von ihnen, ein geborener Deutscher, war sogar so kühn, eins seiner Instrumente nach Deutschland zu bringen und hier die ganze Sache für seine Erfindung auszugeben. — Eine fünfte Form endlich rührt von dem auch durch seine Erfindung der Guitarre d'amour rühmlichst bekannten wiener Instrumentenmacher Staufer her. Sie besteht darin, daß die Claviatur nnd nach ihr dann die ganze Vorderfronte des Flügels, welche gewöhnlich eine gerade Linie bildet, so daß der Spieler vor einer geraden Fronte sitzt, an Staufer's Instrumenten einen leise gekrümmten Bogen macht, dessen innere Wölbung dem Spieler zugekehrt ist. Die Lage und Richtung der Tasten ist demnach gewissermaßen fächerförmig, doch in so geringem Grade, daß der Finger, auch ohne sich erst darauf einüben zu müssen, durchaus nicht irren kann. Wohl wird dadurch der Vortheil gewonnen, daß man, um die höchsten und tiefsten Töne zu erreichen, die Arme nun nicht mehr so weit auszustrecken nöthig hat, was bei manchen Spielweisen allerdings beschwerlich ist; allein mag man diesen und andere damit verbundenene Vortheile noch so hoch anschlagen, dem vierhändigen Spiele muß eine solche concave Klaviatur und Fronte jedenfalls viel Uebelstände bringen und das halbe dos à dos weder angenehm noch förderlich sein, und so hat denn diese Form mit Recht wenig oder gar keine Nachahmung gefunden. — 2) In Beziehung auf den Mechanismus und den innern Bau überhaupt theilt man Pianofortes ein a) in sogenannte englische und deutsche. Das eigentlich Irrige dieser Classifikation ist schon oben nachgewiesen worden. Die sogenannte englische Mechanik ist ebensowohl eine deutsche Erfindung, als die sogenannte deutsche. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht darin, daß bei der englischen Mechanik der Hammer wirklich von einem Stößer gehoben wird, während bei der deutschen der Hammer durch die Tasten gleichsam unter einen Stößer (Heber) gehoben wird, der ihn dann hinten am Stiele zurückhält und so bewirkt, daß er in seiner eignen Achse (der Docke oder Kapsel) sich vorn noch

höher bis unter die Saite hebt. Ob ein Fortepiano englische oder deutsche Mechanik hat, erkennt man von außen sogleich daran, daß im ersten Falle dessen Claviatur unmittelbar auf dem Boden des Kastens ruht, während im andern Falle (bei deutscher Mechanik) sie um gute drei Finger breit höher (auf Stützen oder Schiebern) liegt, das Frontbrett dort also viel schmaler und daher auch der ganze Kasten etwas weniger hoch als hier ist. Unbedingt verdient die sogenannte englische Mechanik den Vorzug vor der deutschen: sie ist leichter, präciser und elastischer. Daß gleichwohl die deutsche Mechanik noch nicht überall der englischen Platz machte, (namentlich sind es die Wiener Fabriken, die noch mit deutscher Mechanik arbeiten), kommt wohl daher, weil die englische durchaus mehr Accuratesse in ihrer Construction verlangt und bei vorkommender Abnutzung oder bei Fehlern sich bei weitem nicht so leicht wie die deutsche wieder herstellen oder verbessern läßt. b) In Instrumente mit Hammeranschlag von unten und solche mit Hammeranschlag von oben. Für den Erfinder der letzteren giebt man gewöhnlich den Instrumentenmacher Streicher in Wien aus und nennt sie daher wohl auch Wiener Patent-Instrumente, Patentflügel; allein im vorigen Jahrhundert schon bauete man Instrumente, bei welchen die Hämmer die Saiten von oben anschlugen und die man Pantaleon nannte. Ihr Erfinder war Hebenstreit aus Eisleben. Die Sache ist somit nichts Neues; Streicher kann nur auf die Ehre eines ersten Verbesserers dieser Construction des Mechanismus Anspruch machen. Die höchste Aufgabe derselben ist nicht, wie man gewöhnlich annimmt, eine bloße Verstärkung des Klanges und Verlängerung des Resonanzbodens, sondern es soll dadurch hauptsächlich eine unvergleichlich größere Reinheit des Klanges bewirkt werden. Diese nämlich kann nur in Folge einer genauern gleichmäßigern und bestimmter begränzten Vibration der Saiten sein. Durch den gewöhnlichen Hammerschlag von unten konnte diese aber nie bewirkt werden, weil die Saite, namentlich bei starkem Spiel durch den Anschlag des Hammers immer etwas vom Stege oder dem sogenannten Stimmstock-Stege gehoben und somit die Vibration der Saite, wenn auch nicht über den Steg hinaus, so doch weiter als nur bis zu dem berechneten Grenzpunkt gehen muß. Bei der einen Seite ist dies mehr, bei der andern weniger der Fall. Durch den Hammeranschlag von oben wird die Saite unmittelbar gegen den Steg und den Saitenhalter gedrückt und die Vibration kann somit nicht über ihren einmal berechneten und bestimmten Grenzpunkt hinausgehen; der Ton muß reiner, klingender, gleichmäßiger sein. Auf der andern Seite aber steht diese Art des Hammeranschlags mit der Natur in solchem Widerspruche und ist sie so manchen nachtheiligen äußeren Einflüssen ausgesetzt, daß sie nie so große Vortheile über die andere, den Hammerschlag von unten, gewinnen kann, um einer allgemeinen Einführung werth zu sein. Der Hammer als schwerer Körper will naturgemäß, nachdem er durch eine äußere Gewalt gehoben ist, durch sich selbst wieder fallen; bei dem Hammeranschlag von oben wird bei seinem ersten Gebrauche die natürliche Kraft durch eine äußere unterstützt; sein Zurückheben von der Saite geschieht durch eine seiner Schwerkraft entgegengesetzte feine Hebefeder von Messing- oder Eisendrath, die mit ihm vermittels einer kurzen seidenen Schlinge in Verbindung steht. Dies schon bewirkt, daß ein und derselbe Ton niemals in schnellster Folge aufeinander, wie beim Doppelanschlage, Schneller, Triller, namentlich Pralltriller u. s. w. gebraucht wer-

den kann, weil es unmöglich ist, daß der Hammer in der dazu nöthigen Schnelligkeit sich von der Saite bis in seinen vorigen Ruhepunkt wieder zurückhebt, und wollte man die Hebefeder kräftiger, stärker machen, so würde sich das Instrument so schwer spielen, daß die eben angedeuteten Nachtheile in einem noch höhern Grade hervortreten müßten. Die ganze Mechanik also ist zu wenig elastisch, um den Anforderungen, welche jetzt an den Klaviervirtuosen gemacht werden, vollkommen entsprechen zu können, und obgleich sie bei der Schräge der Auslösung der Hämmer fast gar keine Friction beim Spielen empfinden läßt, (woran manche Instrumente mit Hammeranschlag von unten sehr leiden), doch zu delikat, und bei den bekannten Verhältnissen eines gedrehten seidenen Fadens selbst den Witterungs-Einflüssen zu sehr ausgesetzt, als daß man auch bei ihrer besten Construction auf die Länge eine immer gleichmäßige Spielart, einen immer gleichen Anschlag hoffen könnte. — Aehnlich wie mit den Instrumenten mit Hammeranschlag von oben verhält es sich c) mit den sogenannten verkehrten, bei denen die Saiten unter dem Resonanzboden liegen und dieser die ganze Länge und Fläche des Instruments einnimmt. Der Hammeranschlag geschieht hier von unten und die Saite wird gegen den Sattel und Steg gedrückt; aber das Stimmen und Saitenaufziehen ist so beschwerlich und die ganze Mechanik so sehr delikat, wenig elastisch u. s. w., daß sie selbst den Werth der Instrumente mit Hammeranschlag von oben nicht erreichen. Sie waren früher da, als diese eben genannten und gingen ebenfalls zuerst aus Wiener Fabriken hervor, verschwanden aber bald wieder und jetzt hört man fast gar nicht mehr von ihnen sprechen. — d) das Pianino nach dem französischen Systeme (Pleyel-Kalkbrenner) hat viel Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Cabinet-Pianoforte, unterscheidet sich jedoch von allen anderen Instrumenten hauptsächlich dadurch, daß die Saiten nicht in die Länge oder in die Höhe, sondern nach unten ausgespannt sind. Der Ton ist weit schwächer als bei anderen Instrumenten, besonders im Basse, jedoch weich und wohlklingend, vorzüglich in der Höhe. Sein Aeußeres ist gefällig und das ganze Instrument nimmt wenig Raum ein. Als Concertinstrument ist es nicht wohl zu gebrauchen; am schicklichsten eignet es sich zur Begleitung des Gesanges. — 3) In Beziehung auf die Veränderungen (Mutationen). Von wirklichem Nutzen für ein Pianoforte, sei es in Flügel- oder Tafelform sind nur zwei Veränderungen: der sogenannte Forte- und Pianozug; alle übrigen sind leere und gehaltlose Spielereien, die überdem noch sehr oft den größten Nachtheil für die Stimmung und Dauerhaftigkeit des Instruments haben. Hierher gehören namentlich der sogenannte Fagottzug (s. oben), die Janitscharenmusik, die darin besteht, daß beim Niederdruck des dafür angebrachten Fußtrittes eiserne Stäbchen an harmonisch gestimmte über dem Resonanzboden liegende Glöckchen anstoßen und entweder ein mit Leder überzogener Klöppel unterwärts an den Resonanzboden, oder eine mit Leder überzogene Holzstange oberwärts auf den hinter dem Stege, also nicht vibrirenden Theil der Saiten schlägt, wodurch der Ton einer großen Trommel nachgeahmt werden soll; ferner die sogenannte Transposition, wobei vermittels eines Fußtrittes die Claviatur um so viel verschoben wird, daß das Instrument augenblicklich um einen ganzen oder halben Ton höher steht u. s. w. — Der oben genannte Fortezug besteht in einer Vorrichtung, durch welche die Dämpfung von den Saiten gehoben wird (s. Dämpfung und

Pedal). Der Pianozug besteht in einer Vorrichtung, durch welchen bei tafelförmigen Fortepiano's eine mit kleinen Tuchstreifen belegte Brettstange unter die Saiten geschoben wird, so daß die Hämmer nicht unmittelbar die Saiten, sondern jene Tuchstreifen und diese die Saiten berühren; bei den Flügeln älterer Art entweder in derselben oder bei den neueren in anderer Vorrichtung, welche die Claviatur um so viel verschiebt, daß der Hammer nur eine Saite anschlägt, (was mit A una corda, oder bloß Una corda bezeichnet wird, s. Präpos. A). Eine andere, nicht unbeachtenswerthe, 1824 von Streicher in Wien erfundene Mutation ist die Octavkoppelung, d. h. ein Registerzug, welcher bewirkt, daß mit jeder angeschlagenen Taste auch zugleich die Saite ihrer Octave angeschlagen wird. Es wird dadurch viel Fülle des Klanges gewonnen; troß dem aber ist dieser Mutation wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Früher wurden alle Veränderungen an dem Fortepiano mit dem Knie regiert; jetzt hat man sie durchgängig so eingerichtet, daß sie, was viel bequemer ist, mit den Füßen regiert werden. — Der Vorzug des Fortepiano vor andern Instrumenten besteht hauptsächlich darin, daß es im Stande ist, gleichsam ein ganzes Orchester zu repräsentiren, daß man eine große harmonische Vollständigkeit auf ihm zu erreichen und daher sich Tonstücke, die für das Zusammenwirken mehrerer und vieler Instrumente berechnet sind, (bis auf das Colorit, die Färbung, welche das Fortepiano nicht wiedergeben kann) vorstellig zu machen im Stande ist. Im Nachtheil gegen Blas- und Streichinstrumente steht es dagegen darin, daß der Ton nicht modificirbar ist, d. h. daß man innerhalb eines und desselben Tones nicht eine dynamische Verschiedenheit anwenden, daß der Ton nicht anschwellen und abnehmen kann, daß er zu bald verhallt u. s. w.

Forti, Anton, geb. zu Wien am 8. Juni 1790, war in seiner Blüthezeit einer der berühmtesten Baritonisten Deutschland's. Die Lust zur Bühne erwachte dadurch in ihm, daß er öfters im Orchester des Theaters an der Wien Bratsche mitspielte. Der erste in Preßburg gewagte theatralische Versuch fiel so gut aus, daß der kunstsinnige Fürst Nikolaus Esterhazy ihn zum Mitglied seiner Kammerkapelle in Eisenstadt ernannte und hier auf dem Schloßtheater fand er Gelegenheit, im Darstellungsfache sich zu vervollkommnen. Sein Ruf drang bald nach Wien, er wurde zu Gastrollen dahin eingeladen, welche ein festes Engagement an der Hofbühne zur Folge hatten. Die kräftige Fülle seines Organes, die vortreffliche Bildung desselben, seine einnehmende Persönlichkeit und vortreffliche Darstellungsweise machten ihn lange Zeit zum Liebling des Publikums. Von 1828 an war er eine Zeit lang in Berlin am Königstädtischen Theater engagirt und 1834 wurde er in Wien pensionirt.

Fortia de Pilles, (spr. — — Pill'), Graf Alphonse, geb. zu Marseille den 18. August 1758, war vor der Revolution Gouverneur von genannter Stadt, trieb aber dabei Kunst und Wissenschaft mit Leidenschaft. Die musikalische Composition studirte er unter Ligori, einem Neapolitaner und Schüler des Durante, und ließ zu Nancy in den Jahren 1784—1786 die Opern: „la fée Urgèle", „Vénus et Adonis", „le pouvoir de l'amour", „l'officier français à l'armée" aufführen. Außerdem sind in Paris von ihm Sonaten für Klavier und für Violoncello, Streichquartetten, eine Sinfonie, Quintetten für Blasinstrumente u. s. w. gestochen worden. Gestorben ist er zu Sisteron am 18. Februar des Jahres 1826.

Fortis, (lat.), — stark, ein Beiwort, das in alter Zeit der in einer Orgel am

schärfsten oder kräftigsten klingenden Stimme beigegeben wurde. Dann gebrauchte man es ehedem auch für Principal, eben auch des starken Tones dieser Orgelstimme wegen.

Fortissimo, der Superlativ von Forte (s. d.), also: sehr stark; die Bezeichnung, daß eine Stelle oder mehrere Noten derselben mit stärkstem, kräftigstem Tone ausgeführt werden soll. Die Abkürzung dafür ist FF. oder ff.

Fortpflanzung des Schalles, s. Akustik.

Fortrücken bezeichnet bei der Fingersetzung für das Pianoforte das Beibehalten einer und derselben Fingerordnung bei einer Folge gleichförmiger sich auf- oder abwärts bewegender Figuren.

Fortschreitung ist die Bewegung der Töne von einer Stufe zur andern (s. Bewegung). Man unterscheidet die melodische Fortschreitung, in welcher sich die Töne nur einzeln hintereinander fortbewegen und die harmonische, in welcher die Töne in mehreren Stimmen zugleich nebeneinander fortschreiten (Akkordenfolge). Die rhythmische Fortschreitung involvirt jene Beiden, und ist die Bewegung der Töne in Ansehung des Zeitverhältnisses (Dauer und Gewicht). Von der richtigen Fortschreitung der Intervalle hängt zumeist die grammatikalische Richtigkeit eines Tonsatzes ab. Die Fortschreitung der Dissonanzen nennt man insbesondere Auflösung (s. d.). Ueber die sogenannten verbotenen Fortschreitungen s. Octave und Quinte.

Fortunati, Francesco, ital. Componist, wurde zu Parma am 24. Februar 1746 geboren und fing in seinem 7. Jahre das Studium der Musik unter Nicolini (dem Vater des bekannten Operncomponisten) an. Nachher machte er Curse in den Wissenschaften bei den Jesuiten und Benediktinern durch und sollte nach dem Willen seiner Eltern Advokat werden; er fühlte aber keinen Beruf für diesen Stand und ergab sich gänzlich der musikalischen Kunst. Mit einer Pension vom Hofe von Parma versehen, ging er nach Bologna zum Pater Martini und genoß drei Jahre lang dessen Unterricht. Um die Mitte des Jahres 1769 begab er sich nach Parma zurück und componirte daselbst noch in demselben Jahre seine erste Oper: „I Cacciatori e la Vendilatte", welche Erfolg hatte. Dann wurde er zum Hofkapellmeister ernannt und gab der Erzherzogin Amalia (Fürstin von Parma) Unterricht im Singen. Für mehrere Theater Italien's schrieb er nun ernste und komische Opern, ging dann nach Deutschland, hielt sich namentlich zum öftern im Dresden auf, wo er mehrere seiner Compositionen hören ließ, und berührte auch Berlin, wo er für den König Friedrich Wilhelm II. mehrere Vocal- und Instrumentalstücke componirte. Nach Parma zurückgekehrt, nahm er seine Kapellmeisterstelle wieder ein und verwaltete sie bis in's Jahr 1802. Bei der Gründung der italienischen Akademie der Künste und Wissenschaften im J. 1810 wurde er Mitglied der musikalischen Section. Von seinen Opern, die den meisten Erfolg hatten, nennt man „l'Incontro inaspettato" u. „la Contessa per equivoco".

Forzando oder **Forzato**, oder Sforzando und Sforzato, eine italienische Bezeichnung für das mit verstärktem Tone Angeben einer Note; die Abkürzung dafür ist fz. oder sfz. Vom Forte unterscheidet sich das Forzato dadurch, das ersteres für eine ganze Stelle gilt, während letzteres, wie gesagt, nur auf die einzelne Note, unter welcher es steht, Bezug hat.

Foschi, (spr. Foski), Carlo, war Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria in Trastevere zu Rom und hat 1690 Cantaten für eine Singstimme, und vierstimmige Messen und Offertorien in den Druck gegeben.

Fossa, Juan de, zuweilen auch Defossa geschrieben, lebte 1576 zu München als Unterkapellmeister, wurde darauf aber im J. 1597 vom Herzoge zum wirklichen Oberkapellmeister ernannt. Laut einer alten Münchner Rechnung erhielt er damals für eine auf herzoglichen Befehl componirte Messe sechs Gulden! Diese Messe, wie auch einige Motetten seiner Composition, befinden sich noch jetzt auf der Münchner Bibliothek. — Ein Guitarren-Virtuos des Namens Fossa lebte in den dreißiger Jahren unsres Jahrhunderts in Paris und hat für sein Instrument an 40 Werke, theils mit, theils ohne Begleitung, herausgegeben.

Fossa, Pietro de, oder de la Fossa, war dem Kirchenarchive nach vom 31. August 1491 bis zum December des J. 1527 Capellmeister an der St. Markuskirche in Venedig. Dies ist aber auch Alles, was wir jetzt noch von ihm wissen, so viel ernstliche Forschungen und Erkundigungen deshalb von sorgfältigen Historikern angestellt worden sind. Kiesewetter meint, daß F. kein eigentlich so zu nennender Maestro, sondern nur ein geistlicher Vorsteher der Capelle an San Marco gewesen sei, dergleichen auch in den Hauptkirchen Roms bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. und an der päbstlichen Capelle sogar bis an das Ende desselben Jahrh. bestanden. Von Compositionen F's. ist, wie ebenfalls Kiesewetter versichert, keine Spur mehr aufzufinden.

Fossoni, Tommaso, ein Carmelitermönch zu Ravenna im Anfang des 17. Jahrh. und Kapellmeister an der Cathedrale der genannten Stadt, hat 1642 zu Venedig Motetten zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen drucken lassen.

Fouqué, (spr. Fukeh), Friedrich Baron de la Motte, der bekannte Dichter und Schriftsteller, geb. zu Neu-Brandenburg am 12. Febr. 1777 und gest. zu Berlin am 23. Januar 1843, erhielt in seiner Jugend eine gründliche Musikbildung und ist auch hie und da als musikalischer Schriftsteller aufgetreten, z. B. in der Zeitschrift „Cäcilia" mit einem Aufsatze „Melodie und Harmonie" und der Erzählung „der unmusikalische Musiker" (Bd. 7, pag. 223 ff. u. Bd. 2, pag. 169 ff.) und in Schilling's Universallexicon der Tonkunst.

Fournier, (spr. Furnjeh), Pierre Simon, Schriftschneider und Gießer zu Paris, geb. daselbst am 16. Septbr. 1712, hat sich um die Verbesserung der Noten-Typen verdient gemacht. Nachdem Breitkopf 1755 seinen neuen Notendruck bekannt gemacht hatte, benutzte F. diese Erfindung nicht nur so gut er konnte, sondern suchte sich auch in den beiden Abhandlungen „Essai d'un nouveau charactère de fonte pour l'impression de la musique" etc. und „Traité historique et critique sur l'origne et le progrès des charactères de fonte pour l'impression de la musique" etc. für die seinige auszugeben, indem er darin behauptete, er habe sie schon vor Breitkopf zu Stande, aber nicht zur Ausführung gebracht. Indessen war seine Erfindung auch dadurch von der Breitkopf'schen wesentlich verschieden, daß er erst die Linie, und dann die Noten darauf, das Ganze also auch zwei Mal druckte, welche beschwerliche Art und Weise natürlich der deutschen Art nachstehen mußte. F. starb am 8. October 1768. — Nach Einigen ist A. G. Fournier, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. in Paris Musiklehrer war und vor dem im J. 1782 eine komische Oper „Les deux Aveugles de Bagdad" aufgeführt wurde, der Sohn des Pierre Simon F.

Foyta (zuweilen auch Foita geschrieben), Joseph, gehörte noch im ersten Viertel

unsres Jahrh. zu den bedeutenden Violinspielern, war aber zu bescheiden, sich als Virtuos geltend zu machen und widmete sich dem Lehrfache. Seit 1791 war er Lehrer an der Theiner Hauptschule in Prag. — Ein Franz Foyta lebte ebenfalls zu Prag, war auch Violinspieler und starb 1776, nachdem er lange Zeit als Orchesterdirector am Theater und erster Violinist an der Kreuzherren-Kirche in obengenannter Stadt angestellt war. Kirchenmusiken und Sinfonien hat er in Manuscript hinterlassen.

Fränzl, Ferdinand, ein berühmter Violinvirtuos, und Componist, wurde in Schwetzingen, der gewöhnlichen Sommerresidenz der ehemaligen Churfürsten von der Pfalz, am 24. Mai 1770 geb. und von seinem ebenfalls berühmten Vater (s. unten) seit seiner frühesten Jugend gründlich in der Musik, besonders auf der Violine, unterrichtet, so daß er schon als Kind von 7 Jahren in einem Hofconcerte zu Mannheim ein Violinconcert zum Erstaunen aller Hörer spielte. Fortwährend entwickelte sich sein musikalisches Talent schnell und kräftig und bereits im J. 1782, kaum 12 Jahre alt, wurde er als Violinist bei der Hofcapelle in Mannheim angestellt. Im J. 1785 unternahm er in Begleitung seines Vaters seine erste Kunstreise durch Süddeutschland und ließ sich u. A. auch am Münchner Hofe mit großem Beifall hören, so wie ebenfalls Wien 1786 seinem Spiele Gerechtigkeit widerfahren ließ. Hierauf studirte er bei den Kapellmeistern Pleyel und Richter in Straßburg die Tonsetzkunst und begab sich dann durch die Schweiz nach Paris. Im J. 1790 reiste er nach Italien, wo er bei dem Pater Mattei in Bologna den Contrapunkt studirte, Rom, Neapel, Palermo und andere bedeutenden Städte besuchte, und überall mit ungetheiltem außerordentlichem Beifall in öffentlichen Concerten spielte. Im J. 1792 kehrte er wieder nach Deutschland zurück, wo er an dem so eben in Frankfurt a. M. errichteten Nationaltheater mit ansehnlichem Gehalte als Vorgeiger angestellt wurde, 1795 benutzte der reiche Kaufmann Bernard in Offenbach den nahen Aufenthalt F's. dadurch, daß er ihm die Direction seiner 20 Personen starken Privatcapelle übertrug, welche Stelle F. vier Jahre hindurch bekleidete. 1799 ließ er sich in London und auf der Rückreise in Hamburg, wie auch später wiederholt in Wien hören, und in allen diesen Städten wurde ihm gleich großes Lob gespendet. Nachdem er wieder nach Offenbach zurückgekehrt und daselbst etwa ein Jahr verweilt, auch zu Ende des Octobers 1802 vor dem Hofe zu München gespielt hatte, unternahm er zu Anfang des Jahres 1803 eine Kunstreise durch Polen nach Rußland, wo er sich über 3 Jahre wechselsweise in Petersburg und Moskau aufhielt und sich in jeder Hinsicht sehr wohl befand, als er zu Ende des Jahres 1806 ganz unerwartet den Ruf als Musikdirector an den Münchner Hof erhielt, um den verstorbenen Karl Cannabich zu ersetzen und auch diesem ehrenvollen Ruf sogleich Folge leistete. Diese Rolle versah er zu größter Zufriedenheit des Hofes wie des Publikums und übernahm auch bald darauf die Direction der deutschen Oper. Von Zeit zu Zeit gab er auch wieder mit gewohntem Beifalle in Frankfurt a. M., Offenbach und Mannheim Concerte. Gegen das Ende des J. 1810 unternahm er eine Kunstreise nach Amsterdam und Paris, sowie im October 1814 nach Wien. Im J. 1815 erhielt er von der Kaiserin von Rußland für seine derselben übersandte Oper „Haireddin Barbarossa" einen Ring von hohem Werthe. Am 19. Febr. 1816 gab er, längst erwartet, mit verdientem Beifalle in Leipzig Concert. 1823 besuchte er zum zweiten Male Italien, wo sein Spiel in

einem am 30. Mai in Mailand gegebenem Concerte noch in hohem Grade gefiel. Im April 1824 legt er die Direction der deutschen Oper in München nieder und beschränkte sich blos auf die Führung des Orchesters der königl. Hofcapelle. Im Decbr. 1825 wurde er zum königl. bairischen Capellmeister ernannt; 1827 erhielt er die erbetene Versetzung in den Ruhestand und verließ München. Er begab sich nach Genf, wo die Musik unter seiner verständigen Direction in einigen Jahren in jeder Hinsicht ungemein gewann, weshalb sich, als er diese Stadt im April 1831 wieder verließ, unter den dasigen Musikverständigen allgemeine Trauer verbeitete. Er wandte sich nun wieder nach Mannheim, wo er im November 1833 seine irdische Laufbahn vollendete. Unbedingt gehörte er zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit auf der Violine, und seine höchste Blüthe möchte wohl in die Jahre von 1790 bis 1815 fallen; sein Spiel war von ausgezeichneter Fertigkeit, Reinheit und Sauberkeit, sein Ton kräftig und doch auch großer Zartheit fähig, und sein Vortrag ausdrucks- und geschmackvoll. — Seine Compositionen, werthvoll, aber jetzt zum größten Theil vergessen, sind: „Die Luftbälle," Operette (1788 in Straßburg), „Adolf und Clara, oder die beiden Gefangenen", Operette (1800 für Frankfurt), „Carlo Fioras", historische Oper (1800 für München), „Haireddin Barbarossa," historische Oper (1815 in München), „die Weihe," ein Festspiel (1818 zur Eröffnung des neuerbauten Theaters in München) „der Faßbinder," komische Oper in einem Akt, 1824 (für München); dann 9 Quartetten für Streichinstrumente, 10 große Concerte für Violine, worunter auch ein Doppelconcert für 2 Violinen, mehrere Ouvertüren, eine Sinfonie, mehrere concertirende Violinduetten und Violintrio's, italienische Canzonen, kleinere Violinsachen und „das Reich der Töne," Concertino für Violine mit 5 Solosingstimmen, Chor und Orchester.

Fränzl, Ignaz, der Vater des Vorhergehenden, ebenfalls einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen seiner Zeit; doch nennt Spazier in dem berliner musikalischen Wochenblatte von 1791, pag. 28, sein Spiel zwar feurig und brillant, seinen Streich fest und kräftig und seinen Ton rein und voll, aber Alles mehr orchester- als virtuosenmäßig und ohne den zarten und schmelzenden Gesang, durch den die Violine oft so wunderbar wirkt. Er wurde geb. zu Mannheim am 3. Juni 1734 und trat 1750 zuerst als Violinist in's dasige Hoforchester, wurde darauf Concertmeister und endlich Musikdirector. Als solcher kam er um 1768 auch zum Churfürsten von der Pfalz nach München. Seit 1784 lebte er längere Zeit mit seinem Sohne (s. vorhergehenden Art.) auf Reisen; 1790 erhielt er die Stelle eines ersten Directors des Theaterorchesters zu Mannheim, wo er dann auch bis an seinen Tod 1803 verweilte. Von seinen Compositionen erschienen mehrere Violinconcerte, Violintrio's und Violinquartette, ungefähr 15—20 an der Zahl, die jedoch bald durch seines Sohnes fantasiereichere und gründliche Arbeiten verdrängt wurden.

Fragmengo, Filippo, ein spanischer Componist, der aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in Italien lebte und zu Venedig im J. 1584 5stimmige Madrigalen herausgegeben hat.

Framery, Nicolas Etienne, geb. zu Ruen den 25. März 1745, hat sich als Musiker und musikalischer Schriftsteller bekannt gemacht. Er war noch jung, als er vom Grafen von Artois zu dessen Sürintendanten der Musik ernannt wurde und in der Zeit bis zum J. 1783 machte er sich besonders dadurch bekannt, daß er

der Musik mehrerer italienischer Opern neubearbeitete französische Texte unterlegte; so z. B. Sacchini's Musik zur „Isola d'amore" sein Libretto „la Colonie". Auf diese Art entstanden ferner „l'Olympiade", „l'infante de Zamora", und „les deux Comtesses". Im Jahre 1783 trat er selber als Componist in einer selbstgedichteten Oper auf; es war die komische Oper „la Sorcière par hasard". Nachdem ein Concurs für Operntexte eröffnet worden war, erhielt F. den Preis für seine Medea, welche Sacchini componiren sollte, durch seinen Tod aber an dieser Arbeit verhindert wurde; F. machte nun selbst die Musik dazu: die Oper wurde aber nicht aufgeführt. Gestorben ist F. zu Paris den 26. Novbr. 1810. — Von seinen die Musik betreffenden Schriften sind anzuführen: „Lettre à l'auteur du Mercure" Paris 1776, (worin er die Gluck'sche Musik heftig angreift); „le musicien pratique," Paris 1786, (aus dem Italienischen des Azopardi übersetzt, aber nur sehr mittelmäßig); der erste Band der „Encyclopédie méthodique" mit Guinguené und dem Abbé Feytou (das Werk wurde später von Momigny beendet); „Avis aux poètes lyriques, au de la nécessité du rhythme et de la césure dans les hymnes ou odes, destinés à la musique", Paris 1796; eine von der Akademie gekrönte Preisschrift: „Analyser le rapports qui existent entre la musique et la déclamation, et déterminer les moyens d'appliquer la déclamation à la musique, sans nuire à la mélodie", Paris 1802; „Notice sur Joseph Haydn," Paris 1810; „Calendrier musical universel" etc., zwei Jahrgänge 1788, 1789; ferner redigirte er einige Jahrgänge des von Framicourt gegründeten „Journal de musique" (der ersten franz. specifisch musikalischen Zeitschrift), und arbeitete auch an dem von der französischen Akademie begründeten „Dictionnaire des beaux arts" mit.

Francesco Cieco, s. Landino.

Francesco da Pesaro, so genannt von seinem Geburtsorte Pesaro, war ein im 14. Jahrhundert berühmter Orgelspieler. Man sieht aus den Registern der St. Markuskirche in Venedig, daß er dem Maestro Zucchetto als Organist an genannter Kirche folgte und daß er diesen Posten vom 10. April 1337 bis in's Jahr 1368 inne hatte. Seinen eigentlichen Familiennamen kennt man nicht, und auch von etwaiger Composition von ihm ist nichts mehr vorhanden.

Francesco da Milano, Organist und Lautenspieler des 16. Jahrh., war, wie es schon sein Name zeigt, in Mailand geboren und daselbst am Dom angestellt. Doni und Piccinelli führen ihn als den Verfasser mehrer Sammlungen von Orgel- und Lautenstücken an, die von ihm in Venedig und Mailand in den J. 1537—1540 im Druck erschienen. Diese Sachen sind jetzt äußerst selten geworden.

Francesco degli Organi, s. Landino.

Francesco-la-Fornara, ein Castrat, im J. 1706 im Königreich Neapel geboren, wurde 1719 für die Kapelle des Königs von Frankreich engagirt und genoß lange Zeit den Ruf eines geschickten und geschmackvollen Sängers, dessen Contr'altstimme namentlich von großer Schönheit gewesen sein soll. Indem er sich einst auf einem Fechtboden mit Fleuretfechten amüsirte, erhielt er von seinem Gegner einen Stoß in den Hals und büßte dadurch zum großen Theil seine schöne Stimme ein. Er lebte noch zu Paris im J. 1780 als 74jähriger Greis.

Franchetti-Walzel, (spr. Franketti), Madame, eine sehr gute Coloratur-

Sängerin, von deren früherer Lebensgeschichte wir aber leider weiter Nichts wissen, als daß sie aus Italien stammt. 1841 noch war sie am Hoftheater in Braunschweig engagirt, hatte aber schon damals viel an Glanz der Stimme eingebüßt, und von Braunschweig aus kam sie an das Leipziger Stadttheater, wo sie mehrere Jahre blieb. Augenblicklich hat sie sich von der Bühne zurückgezogen, wir können aber nicht angeben, an welchem Orte sie lebt. Ihre Schwester, Louise Franchetti, in Wien geboren und ausgebildet, debütirte auch daselbst im J. 1831 als Sängerin und wurde das Jahr darauf am Königstädter Theater in Berlin engagirt, wo sie bis 1839 blieb. Nachdem sie nun zwei Jahre in Bremen gesungen hatte, fand sie in Hannover ein Engagement, und im J. 1841 sehen wir sie in Stuttgart, von wo aus sie besonders in Soubrettenpartien sehr gerühmt wurde.

Franchi, (spr. Franki), Giovanni Pietro, zu Pistoja um die Mitte des 17. Jahrh. geb., war Concertmeister des Herzogs von Rospigliosi und hat in den Jahren 1687 und 1689 zu Bologna „Sonate a tre“ und „Duetti da camera“ publicirt.

Franchinus, s. Gafori.

Franchomme, (spr. Frankomm'), Auguste, ein französischer Violoncell-Virtuos, geb. zu Lille im J. 1809. Nachdem er eine zeitlang bei einem mittelmäßigen Lehrer, (einem gewissen Mas) Violoncell-Unterricht gehabt hatte, ging er im J. 1825 nach Paris und trat im März desselben Jahres in's Conservatorium, wo Levasseur und Norblin seine Lehrer wurden. Seine Fortschritte waren so bedeutend und so schnell, daß er beim Concurs des Jahres 1825 noch den ersten Violoncell-Preis erhielt. Darauf war er am Orchester des Ambigu-comique, 1827 an der großen Oper und im Jahr darauf an der italienischen Oper (wo er noch im J. 1837 war) angestellt. Er ist ein äußerst fertiger und geschmackvoller Spieler und auch seine Compositionen — Fantasien, Variationen, Capricen, Salonstücke, ein Concert u. s. w.— sind pikant und dankbar.

Franciscello oder **Francischello,** (spr. Frantschistschello — kello), war allen Nachrichten zufolge der größte Violoncell-Virtuos im Anfang des vorigen Jahrh., von dessen Lebensgeschichte man nur so viel weiß, daß er anfangs zu Rom lebte, von da 1725 nach Neapel und kurz darauf nach Wien in kaiserliche Dienste kam. Gegen Ende seines Lebens, das in der Mitte des vorigen Jahrh. fällt, hielt er sich wieder in Italien, und zwar — wie Gerber vermuthet — in Genua auf. Quanz und Franz Benda, die ihn, der Erstere in Neapel und der Andere in Wien, hörten, rühmen ihn als einen unvergleichlichen Meister auf seinem Instrumente. Geminiani erzählt überdieß noch von ihm, daß, als er einstmals in Rom eine Cantate mit obligatem Violoncello accompagnirt, wobei der Componist derselben, Alessandro Scarlatti, den Flügel spielte, dieser, auf's Höchste von F's. Spiel ergriffen, laut behauptet habe, so könnte kein Sterblicher, sondern nur ein Engel in menschlicher Gestalt spielen. Fétis glaubt annehmen zu dürfen, daß F. dasselbe für die Entwickelung des Violoncellspiels war, was Corelli für das Violinspiel, und daß er namentlich das meiste dazu beigetragen habe, die Baßviole aus den italienischen Orchestern zu verdrängen u. an deren Stelle das Violoncello zu setzen.

Franck, Cäsar August, um 1828 in Brüssel geb., hat durch Claviercompositionen und namentlich durch einige Trio's als talentvoller Componist in der neuromantischen Weise sich bekannt gemacht. Wenn wir recht vernehmen, lebt er jetzt in Paris.

Franck, Eduard, als Lehrer an der Rheinischen Musikschule in Köln lebend, ist

ein vortrefflicher Klavierspieler und hat sich auch in Orchester- und Klaviersachen, Gesängen u. s. w. als gründlicher und tüchtigstrebender Componist gezeigt. Er ist vielleicht ein Mann von 34—36 Jahren.

Franck, Johann Wolfgang, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Arzt zu Hamburg, war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Componisten seiner Zeit. Gegen 1687 ging er nach Spanien und soll hier als ein Günstling des Königs bald das unfreiwillige Opfer des Neides geworden sein: er soll nämlich vergiftet worden sein. Walther und Gerber nennen von seinen Werken zunächst die Opern: „Michael und David", „Andromeda und Perseus", „die makkabäische Mutter", „Don Pedro", „Aeneas", „Jodelet", „Semele", „Hannibal", „Charitine", „Diocletianus", „Attila", „Vespasianus", „Kara Mustapha" 1. Theil und derselben Oper 2. Theil, welche alle in der Zeit von 1679 bis 1686 in Hamburg aufgeführt wurden und stückweise auch in Druck erschienen; dann ferner noch Sonaten für 2 Violinen mit Basso cont., welche Roger in Amsterdam druckte. Daß er mehrere Kirchenmusiken und namentlich eine Sammlung solcher unter dem Titel „Musikalische Andachten" herausgegeben hat, erzählt Mattheson in seiner „Ehrenpforte"; doch hat man bis jetzt nichts davon aufgefunden.

Franck, Melchior, nach Wetzel's „Liederhistorie" zu Zittau in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. geboren, wurde 1603 Hofcapellmeister des Herzogs von Koburg und starb als solcher den 1. Juni 1689. Von seinen Werken, die hauptsächlich in vielen geistlichen Liedern, Psalmen und Kirchenmusiken bestehen, liefert Gerber ein ziemlich vollständiges Verzeichniß. Für die jetzige Zeit sind darunter nur die beiden allgemein eingeführten Chormelodien: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt," und „Sag' was hilft alle Welt" von größerem Interesse. Sie stehen in dem Werke: „Teutsche Psalmen und Kirchengesänge auff die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen gesetzet" (Nürnberg 1608). Früher waren auch in einigen Gegenden Deutschlands noch zwei andere Melodien im Gebrauch: „O Jesu, wie ist deine Gestalt" und „der Bräutigam wird bald ruffen", deren Texte auch zugleich von ihm herrühren sollen.

Franck, Michael, ein gekrönter Poet und Componist des 17. Jahrh., wurde geb. in Schleusingen am 16. März 1609, und erlernte, nachdem er auf der Schule zu Koburg gründliche Realkenntnisse sich erworben hatte, um 1625 daselbst das Bäckerhandwerk. 1628 ward er Meister seiner Profession in Schleusingen. Der Krieg der darauf ausbrach, brachte ihn um all' sein Hab' und Gut. So kam er 1640 arm und blos mit einer zahlreichen Familie wieder nach Koburg, lebte daselbst einige Zeit von Unterstützung und ward dann 1644 als Lehrer angestellt. In diesem Verhältnisse studirte er nun aus eignem Antriebe die Musik und Poesie mit solchem Eifer, daß er nicht nur mit den berühmtesten Dichtern seiner Zeit gereimte Briefe wechselte und mehrere Compositionen herausgab, sondern 1659 auch zum gekrönten Poeten ernannt und von dem berühmten Johann Rist unter dem Namen Staurophilus in den Schwanen-Orden aufgenommen wurde. Er starb am 24. Septbr. 1667. Von seinen Werken sind die bekanntesten die noch jetzt in den meisten Gesangbüchern vorhandenen Lieder: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig", „Sey Gott getreu, halt seinen Bund" und „Kein Stündlein geht dahin", zu denen er auch die Melodien gesetzt haben soll. Außerdem kennt man noch von ihm: „Geistliches Harfenspiel aus 30 vierstimmigen Arien nebst Generalbaß", das 1657 in Koburg gedruckt ward.

Franck, Sebastian, der ältere Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Schleusingen am 18. Januar 1606 und gest. den 13. April 1668, war zuletzt Magister und Diaconus zu Schweinfurt. Wetzel nennt ihn in seiner „Lieder-Historie" einen der vortrefflichsten Musiker seiner Zeit, und in dieser Beziehung einen Schüler des berühmten Theologen Theophilus Großgebauer; doch ist kein Werk mehr von ihm vorhanden, das als Beleg für dieses Zeugniß gelten könnte.

Franck, Wilhelm, ein Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, hat 50 Psalmen von Marot in Musik gesetzt und sie 1545 zn Strasburg herausgegeben. Fétis sagt, daß dies die Melodien seien, die bei den Protestanten Frankreichs und Hollands in Gebrauch geblieben, und die von Bourgeois, Goudimel und Claudin le Jeune vierstimmig bearbeitet worden sind.

Francke oder **Franck**, Johann, geb. zu Guben am 1. Juni 1618, studirte daselbst und zu Cottbus, Stettin, Thorn und Königsberg die Rechte und Poesie, gab sowohl weltliche als geistliche Gedichte heraus, und starb in Guben am 18. Juni 1677 als Bürgermeister und Landesältester. Von ihm soll der Choral „Jesu meine Freude" sein, wenigstens dessen Worte; daß er aber auch componirte, beweist sein „Geistliches Zion, d. i. neue geistliche Lieder und Psalmen, nebst beigefügten theils bekannten, theils lieblichen neuen Melodien, sammt Vaterunsers-Harfen", Guben 1648.

Franco oder **Franko von Köln**, (Franco de Colonia), ein für die Geschichte der Musik höchst bedeutender Mann, über dessen Leben wir noch nicht so vollkommen im Klaren sind, als es wünschenswerth, ja für sichere Begründung historischer Thatsachen auf dem Felde der Musik nothwendig ist. Nicht allein über das Vaterland dieses ausgezeichneten Schriftstellers war man ungewiß, (bis ein Manuscript von ihm „Compendium de discantu" sich fand, das er selbst mit den Worten: „Ego Franco de Colonia" beginnt), sondern auch über die Zeit seines Wirkens. Von seinen theoretisch-musikalischen Schriften wußte man gleichfalls nichts Bestimmtes, bis uns der Fürstabt Gerbert im 3. Theile seiner Scriptores de musica den wichtigen Traktat „Musica et cantus menserabilis", in der Bibliothek zu Mailand aufgefunden, mittheilte. Daß F. also ein Deutscher ist, den die Beförderer der Mensuralmusik Marchettus von Padua und Johann de Muris selbst, der eine lange Zeit für den vermeintlichen Erfinder derselben gehalten wurde, ihren Lehrer nannten, ist trotz der früheren Widersprüche völlig gewiß. Nicht so unbezweifelt gewiß steht es aber in Hinsicht auf die Zeit seines Wirkens. Bis auf Forkel (diesen mitgerechnet) setzte man ihn in die Mitte und die zweite Hälfte des 11. Jahrh., wodurch man ihn demnach fast zu einem Zeitgenossen Guido's von Arezzo machte. Kiesewetter unterwarf zuerst in der Leipziger allgem. mus. Zeitung, Jahrg. 1828, Seite 893 ff., diese Annahme einer genauern Untersuchung. Es wird darin gezeigt, daß jene Zeit für solche Erfindungen, wie der mensurirte Gesang, noch nicht geeignet war; besonderes Gewicht wird mit Recht darauf gelegt, daß Franco selbst sich keineswegs den Erfinder der Mensuralmusik nennt, sondern ausdrücklich sagt, daß es vor ihm viele Aeltere und Neuere gegeben habe, die recht gute Regeln in dieser Sache geschrieben, welche er von den Irrthümern und Fehlern in Nebendingen reinigen wolle, damit die Kunst nicht Schaden leide u. s. f. Kiesewetter setzt ihn daher in die 3 oder 4 ersten Decennien des 13. Jahrh.; Fétis hingegen bestreitet dies und meint, daß F. wohl schon im

11. Jahrh. seine Theorie über den Mensuralgesang aufgestellt haben könne. Zugleich meldet uns der genannte Schriftsteller, daß F. seine Studien iu Lüttich gemacht und als Nachfolger seines Lehrers Adelman, eines Mönches der Abtey Stavelot, daselbst Unterricht gegeben habe.

Francoeur, spr. Frangköhr), François, geb. zu Paris den 28. Septbr. 1689, lernte in seiner Jugend Violine spielen und trat schon 1710 in das Orchester der Oper, wo er sich mit Rebel zu enger Freundschaft verband, die ein ganzes langes Leben hindurch dauerte. Um dieselbe Zeit wurde er auch bei der Kammermusik des Königs angestellt und nach 20jähriger Dienstzeit kaufte er sich die Charge eines der 24 Violons du Roi; im J. 1733 wurde er auch Kammercompositeur. (Hier kann eingeschaltet werden, daß nach der Meinung Einiger F. auch in seiner Jugend Deutschland besucht und sich namentlich in Wien und Prag längere Zeit aufgehalten habe.) Im J. 1733 wurden F. und der obenerwähtne Rebel, die alle ihre Unternehmungen und Arbeiten gemeinschaftlich machten, Inspectoren der großen Oper und im J. 1752 Directoren derselben, welches Amt sie bis in's Jahr 1765 führten. Inzwischen war F. an Collin de Blamont's Stelle Sürintendant der Musik des Königs geworden und hatte auch den Orden des heiligen Michael erhalten. Nachdem er sich von der Direction der Oper zurückgezogen hatte, gab er auch seine übrigen Stellen auf und lebte in Ruhe bis an seinen Tod, der den 7. August 1785 erfolgte. In seiner Jugend hatte F. zwei Bücher Violinsonaten herausgegeben, und dies sind die einzigen Productionen, bei denen er Rebel nicht zur Mitarbeit hatte. Mit diesem Musiker vereint schrieb er für die große Oper: „Pyrame et Thisbé, „Tarsis et Zélie“, Scanderbeg“, „Le ballet de la paix“, les Augustales“ (ein Prolog von Monterif), „Zélindor“, „Ismène“, „Le gènies tutélaires“, La princesse de Noisy“.

Francoeur, Louis Joseph, Sohn eines Violinisten an der großen Oper und Neffe des Vorhergehenden, geb. zu Paris den 8. Octbr. 1738. Er war erst 7 Jahre alt, als er seinen Vater verlor; sein Onkel aber, der keine Kinder hatte, übernahm seine Erziehung und behandelte ihn überhaupt wie einen Sohn. Im J. 1747 trat Louis Joseph bei den sogenannten königl. Musikpagen ein und 1725 wurde er Violinist an der großen Oper. Nachdem er im J. 1764 zum zweiten Musikdirector an der genannten Oper ernannt worden war, folgte er drei Jahre darauf Berton als erster Musikdirector und wurde auch 1776 Kapellmeister bei der Kammermusik des Königs, sowie später Sürintendant derselben. 1792 wurde er in Gemeinschaft mit Cellerier Entrepreneur der großen Oper, wurde aber 18 Monate nachher als verdächtig von den Revolutionsmännern arretirt und mußte bis nach dem 9. Thermidor im Gefängniß schmachten. Darauf wurde er mit Denesle wieder an die Spitze der Verwaltung der großen Oper gestellt, behielt aber seinen Posten nicht lange und mußte Devismes und Bonnet de Treiches als seinen Nachfolgern weichen. Von allen Geschäften zurückgezogen, brachte F. die letzten Jahre seines Lebens bei seinem Sohne, einem ausgezeichneten Mathematiker, zu, und genoß durch diesen und durch Jerôme Bonaparte eine Pension. Gestorben ist er zu Paris den 10. März 1805. Als Componist ist F. mit der einaktigen Oper „Ismène et Lindor“ und der Bearbeitung einer ältern „Ajax“ aufgetreten. In Manuscript hat er noch einige andere Opern und Kirchensachen hinterlassen, die zum größten Theil von der Bibliothek des Pariser

Conservatoriums im J. 1821 erworben worden sind. Seine beste Production ist ein kleines didaktisches Werk: „Diapason général de tous les instrumens à vent, avec des observations sur chacun d'eux," Paris 1772, von dem Choron (s. d.) eine neue Ausgabe veranstaltet hat. Dieses Werk war lange von großem Nutzen, ist aber jetzt, nachdem die Blasinstrumente so viele Umwandlungen und Verbesserungen erfahren haben, natürlich von keiner Erheblichkeit mehr.

François, Florent des, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale zu Noyon, von dem man mehrere Messen in einer 1633 von Ballard herausgegebenen Sammlung findet.

Frankenberg, Franz, ein berühmter Bassist, geb. zu Mattighofen in Baiern im J. 1659, widmete sich in seiner Jugend den Wissenschaften. Als er in Wien studirte, bemerkte Kaiser Joseph II. sein großes Talent zur Musik und seine wunderschöne Baßstimme, und munterte ihn daher selbst auf, sich für's Theater zu bilden. So betrat er 1779 zum ersten Male in Wien das Theater als Tobys im „Jahrmarkt" und kam darauf an das Nationaltheater zu Berlin, wo er 1788 als Stößel im „Doktor und Apotheker" debütirte. Sein schöner Gesang, der sich namentlich durch eine reine Intonation, Fülle des Tones und vielen Geschmack im Vortrage auszeichnete, und sein durchaus sittlich gutes, rechtschaffenes Betragen erwarben ihm in Berlin die allgemeinste Achtung, so daß, als ihn am 10. Septbr. 1789 ein früher Tod hinriß, nur eine Stimme war über die Größe des Verlustes, der durch seinen Hingang der Bühne erwuchs. Der König bewilligte seiner Wittwe eine Benefizvorstellung, welche 600 Thaler einbrachte, einige Gläubiger erließen ihr ansehnliche Schulden und Doktor und Apotheker strichen ihre Rechnungen. Detaillirteres über seine Lebensumstände befindet sich in einer eigens erschienenen Biographie, betitelt: „Leben und Charakter Frankenberg's," auf die wir verweisen.

Franklin, Dr. Benjamin, der berühmte Physiker, Philosoph und Staatsmann, geb. auf dem zu Boston in Nordamerika gehörenden Governors-Eiland, den 17. Januar 1706, und gest. zu Philadelphia am 17. April 1790, gehört in diese Blätter als der Erfinder der Harmonika (s. d.) und in sofern als er in mehreren seiner Werke, die, von Wenzel in's Deutsche übersetzt, in 3 Octavbänden erschienen, die musikalische Kunst auf eine Art und Weise berührt, die keine blos oberflächliche Einsicht in hauptsächlich ihren akustischen und ästhetischen Theil verräth. Dahin gehören namentlich seine eigenen Nachrichten von der Erfindung der Harmonika in einem Briefe an den Pater Beccaria in Turin, ferner seine Betrachtungen über das Volkslied und das schicklichste Versmaß dazu; und endlich seine Bemerkungen über die unrichtige Declamation in vielen der beliebtesten Arien.

Frantz, Carl Wilhelm, geb. 1770 zu Halberstadt und 1802 als Collaborator an der Domschule daselbst angestellt, hat die nicht unbeachtenswerthen Werke: „Anweisungen zum Moduliren für angehende Organisten, Dilettanten der Musik, in Beispielen dargestellt" (Leipzig, Breitkopf und Härtel); „über die älteren Kirchenchoräle, durch Beispiele erläutert" (Quedlinburg, Basse) und „über Verbesserungen der musikalischen Liturgie in den evangelischeu Kirchen, besonders auf dem Lande" (ebendas. 1918) herausgegeben. Ferner hat er in die Leipziger allgem. mus. Zeitung mehrere lesenswerthe Aufsätze geliefert, von denen namentlich die „über die Gemüths-

stimmung in musikalischer Hinsicht" (1802, Nr. 41) und „Singchöre, eine nützliche Anstalt" (1802, Nr. 42) hervorzuheben sind; endlich auch ist er als Componist mehrerer Lieder mit Klavierbegleitung aufgetreten, die in Dresden gedruckt sind.

Franz, Carl, geb. zu Langenbielau, unweit Reichenbach, im J. 1738, wurde von seinem 9.—18. Jahre in Falkenberg durch seines Vaters Bruder, der bei dem Grafen Zerotin Waldhornist und zugleich Haushofmeister war, zur Musik und Landwirthschaft angehalten. In seinem 20. Jahre kam er als Waldhornist in die Dienste des Fürstbischofs von Eck in Olmütz, wo er es auf seinem Instrumente zu einer solchen Fertigkeit brachte, daß sich damals kein Künstler fand, der sich mit ihm messen konnte. Nach dem Tode des Fürstbischofs erhielt er einen Ruf nach Wien in die Kapelle des Fürsten Esterhazy, wo er 14 Jahre zubrachte. In dieser Zeit bildete er sich ohne Unterricht durch eigenes Studium zu dem größten deutschen Künstler auf dem Baryton. Um heirathen zu können, was ihm sein Herr verweigerte, begab er sich hierauf nach Preßburg zum Cardinal Bathiany. Nach einem achtjährigen Aufenthalt daselbst, wurde der Cardinal durch Kaiser Joseph genöthigt, seine Kapelle zu entlassen und dadurch F. veranlaßt, auf einer größeren Kunstreise sich dem ganzen Deutschland als einen der ausgezeichnetsten Virtuosen auf seinen beiden obengenannten Instrumenten zu zeigen. Er ging zuerst nach Wien und kam zuletzt nach München, wo er 1787 als Kammermusikus angestellt wurde. Hier starb er 1802. — Das Baryton, dessen er sich bediente, hatte 16 Darmsaiten über dem Halse und 7 andere über dem Griffbrette, und er soll durch sein Spiel auf demselben eine ganz außerordentliche Wirkung hervorgebracht haben.

Franz, Ignaz, merkwürdig als ein eifriger Verbesserer des katholischen Kirchengesanges, wurde geb. zu Protzau bei Frankenstein am 12. Octbr. 1729, studirte in Glatz und Breslau, kam 1740 in das Alumnat daselbst und empfing endlich 1742 zu Olmütz die Priesterweihe. Noch in demselben Jahre wurde er zum Kaplan zu Groß-Glogau und 1743 zum Erzpriester in Schlawa ernannt. In diesem Jahre machte er auch eine Reise nach Rom. Nachdem er noch mehrere geistliche Würden bekleidet hatte und zuletzt auch Director der Hauptschulen des Seminarius und Rektor des Alumnats in Breslau gewesen war, starb er im J. 1791. Durch die große Aufmerksamkeit, welche er dem Kirchengesange widmete, dessen Verbesserung er sich, bei den durch fleißiges Studium erworbenen gründlichen musikalischen Kenntnissen, zu einer der ersten Aufgaben seines ganzen Strebens gemacht hatte, entstanden auch zwei Werke, welche von seinen vielen, meist religiös-pädagogischen Schriften, hierher gehören: „Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Römisch-Katholischen, darin Gesänge auf alle hohe und viele andere Festtage, nebst den dazu gehörenden Melodien in Noten" (Breslau, 1768) und „Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuch" (Breslau 1778).

Franz, drei Brüder, Söhne eines Stadtorganisten und Instrumentenmachers zu Havelberg; 1) der älteste, Joachim Friedrich, war Organist zu Rathenow, gehörte unter die gründlichsten Orgelspieler, Contrapunktisten und theoretischen Musiklehrer aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. Auch als Tenorsänger wird er von seinen Zeitgenossen sehr gerühmt. Seine Compositionen bestehen ausschließlich in Cantaten. Als die beste darunter nennt man „die Tageszeiten" von Zachariä. —

2) Joachim Ludwig, geb. 1750 und gest. 1789 als Cantor und Organist zu Kyritz, war ebenfalls sehr berühmt als Orgelspieler, und als solcher hatte er sich auch die Gunst des strengen Marpurg, namentlich durch seinen Vortrag Bach'scher Sachen, erworben. In den Kirchen der Provinz Brandenburg werden noch jetzt mehrere Kirchenmusiken von ihm aufgeführt und gern gehört. Gedruckt ist indeß nichts davon. — 3) Johann Christian, geb. am 9. Juni 1763, ein ausgezeichneter Baßsänger, und als solcher Schüler des Concialini, widmete sich anfangs (bis 1780) der Theologie, wurde aber seiner ausnehmend schönen Stimme wegen vielseitig aufgefordert, sich der Musik und namentlich der dramatischen Gesangskunst zu widmen, und kam diesen Anforderungen und Anregungen auch nach. So ging er 1782 zuerst in die Dienste des damaligen Ministers und Oberstallmeisters Grafen von Schwerin zu Potsdam, wo er in den Kapellmusiken und Oratorien des Kronprinzen (nachherigen Königs Friedrich Wilhelm III.) die ersten Baßpartien sang. Die vielen Reisen, welche F. mit seinem Herrn machte, mußten um so mehr höchst vortheilhaft auf seine künstlerische Ausbildung wirken, als derselbe überhaupt sich seine Vervollkommnung im Gesang sehr angelegen sein ließ. Nach einer kurzen Zeit, in welcher er hierauf die Stelle eines Unterbibliothekars bei der Königl. Bibliothek bekleidet hatte, wurde er 1787 vom König als erster Bassist an der italienischen und komischen Oper angestellt. Vor ihm hatte noch nie ein deutscher Sänger diese Bühnen betreten. 1791 ward er von der komischen Oper dispensirt und beim Nationaltheater in Berlin angestellt. Es war am 10. November desselben Jahres, als er hier in der Titelrolle des Salieri'schen „Axur" zum ersten Male auftrat und einen seiner größten Triumphe feierte. Er starb am 28. Febr. 1814 zu Berlin, nachdem er sich vorher auch als geschmackvoller Liedercomponist und als Dichter zugleich in der Operette „Edelmuth und Liebe", welche 1805 mit Beifall in Berlin zur Aufführung kam, gezeigt hatte.

Franz, Robert, einer der bedeutendsten Liedercomponisten unsrer Zeit, geb. zu Halle am 28. Juni 1815, fing erst in seinem 14. Jahre an sich mit der Musik zu beschäftigen, und zwar ohne Beihülfe; erst später wurde er durch dürftigen Unterricht weiter gebracht. Obgleich für ein Fachstudium bestimmt, gaben doch seine Eltern nothgedrungen seinen Bitten nach und schickten ihn nach Dessau, damit er unter Friedrich Schneider den Cursus in der Composition durchmache. Nach einigen Jahren kehrte er nach Halle zurück und studirte mit größtem Eifer weiter. Zur Zeit ist er in seiner Vaterstadt Dirigent der Singakademie, der Sinfonienconcerte, Organist und akademischer Lehrer. So viel uns bekannt, hat er außer einigen Motetten, nur Lieder componirt und diese sind zumeist in der von Schumann vorgezeichneten Art und Weise gehalten, d. h. es wird bei ihnen durch eine reich ausgeführte Pianofortebegleitung und durch gewählte Harmonisirung vorzugsweise der Stimmung Rechnung getragen, wobei es aber nicht selten vorkommt, daß die eigentliche Weise (die Melodie) in's Unsangbare, bloß Declamirte sich verliert, oder doch an Interesse gegen die Begleitung zurücksteht, während doch wohl die eigentliche Wesenheit des Liedes darin besteht, daß die Stimmung zum größten Theile in der Melodie sich aussprechen und die Begleitung und harmonische Unterlage nur nachhelfend und accidentell sich verhalten müsse. — F's. Frau, eine geborene Hinrichs, hat sich durch in Leipzig vor einigen Jahren herausgegebenen Liedercompositionen ebenfalls als talentirte Künstlerin bewährt.

Franz, Stephan, geb. 1785 in Wien, erhielt von seinem Vater, einem gründlichen Musiker, im 6. Jahre den ersten Unterricht auf der Violine, und später, als sich bei ihm eine treffliche Sopranstimme entwickelte, auch im Gesange. Der Vater, der ihn nicht eigentlich zum Musiker bilden wollte, suchte ihn als Hofcapellknaben unterzubringen, was aber nicht anging. Er nahm daher den Antrag des damaligen Rektors des Piaristen-Klosters in der Josephstadt an, vermöge welches der Sohn, 9 Jahre alt, als erster Discantist aufgenommen ward und zugleich daselbst die Humaniora studirte. Nebenbei machte er ziemliche Fortschritte auf der Violine und darum suchte ihm der Vater einigen Unterricht bei den damals bedeutendsten Violinspielern zu verschaffen. Dominik Ruprecht, ein vortrefflicher Klavierlehrer, durch dessen Verwendung er bei Albrechtsberger Unterricht im Generalbaß und in der Composition erhielt, unterrichtete ihn auf dem Pianoforte. Joseph Haydn, der seinen Vater noch von Esterhazy kannte und lieb hatte, erlaubte dem Sohne, ihn manchmal zu besuchen, wo er ihm immer Rathschläge in der Composition ertheilte. Während der Zeit endete er das erste Jahr seiner philosophischen Studien und der unbemittelte Vater begann zu fürchten, daß er den Bedürfnissen seines Sohnes für die höheren Studien nicht hinlänglich würde nachkommen können, weil ihm noch die Sorge für mehrere Kinder oblag. Er folgte daher dem Rathe einiger seiner Freunde, den Sohn für das kaufmännische Fach zu bestimmen, und dieser war schon ziemlich mit den in dasselbe einschlagenden Studien zu Ende, als ihm ein reicher Edelmann, bei dem er öfter Quartett spielte, den Antrag machte, sich bei ihm als Musikmeister für seine Söhne und als erster Violinist bei seinem Quartett zu engagiren. Dieser Antrag schmeichelte ihm und auf seine Bitten gab der Vater den Kaufmanns-Plan auf und ließ ihn bei dem Edelmann eintreten. Das war im J. 1803 und F. gerade 18 Jahre alt. Bis 1806 verweilte er in seiner Stellung und ging dann nach Preßburg, wo er wieder ein neues Engagement fand, in welchem er aber nicht lange verblieb, weil er dort zu wenig Muße zum Studiren hatte. Er trat daher 1807 ein anderes, für ihn weit vortheilhafteres, in der Eigenschaft als Musikdirector bei der kleinen Kapelle eines kunstliebenden Gutsbesitzers im Stuhlweißenburger Comitat an und verpflichtete sich contraktlich auf 6 Jahre. Er componirte hier fleißig und studirte viel auf der Violine; nebenbei gab er in Preßburg, Pesth und anderen Orten Ungarns Concerte und hatte auch die Ehre, sich vor dem Erzherzoge Palatin mit Beifall hören zu lassen. 1810 verheirathete er sich und nach Ablauf seines Contraktes begab er sich nach Wien zurück und fand daselbst eine Anstellung als erster Violinist am Theater an der Wien. Der damalige K. K. Hofintendant, Graf von Kuefstein und der Hofkapellmeister Salieri, welche ihn bei mehreren Gelegenheiten spielen hörten, empfahlen ihn dem Kaiser sehr warm und als er diesem persönlich vorgestellt wurde, erhielt er die erste vakante Violinstelle an der Hofcapelle zugesagt. Diese erhielt er wirklich im J. 1816 und gab nun bis zum J. 1820 öffentliche Concerte, in denen er sich nicht nur als Violinspieler hören ließ, sondern auch immer neue Compositionen von sich vortrug. Nach der Zeit zog er sich, weil er sich viel dem Unterrichtgeben widmete, von allen öffentlichen Produktionen zurück; aus derselben Ursache hatte er schon 1818 seine Theaterstelle aufgegeben. Im J. 1824 übertrug ihm das Pensions-Institut der Tonkünstler, dessen Mitglied er schon seit 1810 war und dem er schon 6 Jahre hindurch

in verschiedener Eigenschaft mannichfaltige Dienste geleistet hatte, die Sekretärstelle und zugleich die Direction der jährlich zwei Mal stattfindenden großen musikalischen Akademien zum Besten des Institut-Fonds. Hierdurch ward ihm Gelegenheit, dem Grafen Moritz von Dietrichstein, Präses und Protector des Instituts, welcher ihn zwar oft genug in öffentlichen Concerten die Direction hatte führen sehen, noch mehr Beweise von seiner Umsicht in diesem Kunstfache zu geben, und als daher im J. 1828 im Burgtheater die Stelle des Orchesterdirectors vakant wurde, erhielt er endlich auf die Empfehlung des Grafen diesen Posten. — Außer einer Messe sammt Graduale und Offertorium, mehreren Quartetten, einem Quintett, verschiedenen Concertstücken und Variationen für die Violine, dann einem Septett mit obligater Violine, Oboe, Flöte und Horn, hat er auch ein Quintett, mehrere Quartetten, Duo's und Trio's für Flöte, ein großes Duo für Oboe und Flöte, dann ein Rondo für Harfe (beide Pieçen mit Orchester-Begleitung), 2 Trio's, mehrere Hefte Variationen für das Pianoforte und Lieder und Gesänge componirt, von welchen aber nicht sehr viel gedruckt ist. Seit seiner Anstellung beim Burgtheater hat er, nebst einer großen Sinfonie, 15 Ouvertüren und bei 90 Entreakte geliefert, worunter aber mehrere Orchesterarrangements von Beethoven'schen, Ries'schen, Onslow'schen u. s. w. Sachen sich befinden. Seine Arbeiten sind frisch erfunden, melodisch, klar und wirkungsvoll gesetzt und sein Talent als Orchesteranführer wurde gerühmt.

Französische Musik. Die erste Spur, daß die Musik bei den Franken aus ihrer absoluten kelto-gallischen Rohheit herausgetreten und einigermaßen kunstmäßig gepflegt worden ist, datirt aus dem Ende des 5. Jahrh. n. Chr., wo Chlodwig von Theodorich dem Großen einen Musiker geschickt erhielt, der vorzüglich zur Verbesserung des Kirchengesanges verwendet wurde. Weitere Spuren von der Hebung des Kirchengesanges (natürlich nach römischer Norm) zeigen sich unter Pipin, dem Vater Karl's des Großen, welcher vom griechischen Kaiser Konstantin 757 eine Orgel zum Geschenk erhielt und diese in einer Kirche zu Compiegne aufstellen ließ; ferner unter Karl dem Großen selbst, welcher im Verein mit Alguin Gesänge sammelte, römische Sänger kommen ließ und Singschulen anlegte. — Die zunehmende Menge der Klöster in Frankreich machte endlich den dem Volkscharakter der Franken wenig angemessenen Kirchengesang doch allgemeiner, als es ihrer innersten musikalischen Richtung Vortheil bringen konnte. Was sie damit auf der Hauptseite einer volksthümlichen Tonkunst verloren, wurde auf der andern doch nicht gewonnen; vielmehr drängte sich ihr weltlich wechselndes Wesen so sehr in die stehende Form der Kirche, daß diese mehr darüber zu klagen, als sich ihrer Fortschritte zu freuen Ursache hatte. Die eigentlich volksthümliche Musik erhob sich erst durch Einwirkungen von der Provence aus, nachdem lange schon die eigentlichen Franken sich von ihrem deutschen Stammvolke zu trennen und in Sitten und Sprache ein eignes Volk, die Franzosen, zu bilden angefangen hatten. Man pflegt die Vermählung des Königs Robert mit Constance, eine Tochter Wilhelm's des Grafen von Provence, im ersten Viertel des 10. Jahrhunderts als eine Epoche zu bezeichnen, die den musikalischen Geschmack des Volkes hob, ohne uns deutlich zu machen, worin diese Vervollkommnung eigentlich bestanden habe. Es scheint jedoch diese neue und verbesserte Geschmacksrichtung in nichts anderem, als in einer wieder lebendig und allgemeiner gewordenen Neigung

für weltliche Gesänge südlicher Art bestanden zu haben. Ist dem wirklich so, muß man den Einfluß jener provençalischen Melodien allerdings für eine glückliche Zurückführung aus dem starren römischen Kirchengesauge in das volksthümlichere Element ansehen, was seinen förderlichen Einfluß nie versagen kann. Zuverlässiger und durchgreifender aber war die Hülfe, die durch die späteren Troubadours (s. d.) aus derselben südlichen Provinz kam. Die mancherlei rhythmischen Dichtungen dieser Trauvères (Erfinder), besonders ihre Lieder der Liebe und Ritterschaft, wurden von ihnen in derzeitige Musik gesetzt und zum großen Theil auch von den Verfassern selbst, die lange in großem Ansehen standen, gesungen unter Begleitung mancher Instrumente, namentlich einer Art Harfe und Viole, von denen man Angaben in den zahlreichen Schriften über die Troubadours, so über das Leben der noch bekannten derselben findet. (Für Aufbewahrung und Entzifferung ihrer Melodien hat unter den Neueren besonders Perne am meisten und dankenswerthesten gesorgt; auch Fétis hat sich hierin verdient gemacht). Die Reisen der Troubadours von Ort zu Ort halfen der Liebe zur Musik und Dichtkunst so bedeutend auf, daß es als ein Beweis der Bildung betrachtet wurde, wenn man reimen und Melodien verfertigen konnte. Alle Fürsten und Höfe beeiferten sich für sie und um ihre Kunst, welche noch durch die sogenannten Jongleurs oder Ménétriers (s. d.) auch unter die geringeren Volksklassen gebracht wurde. Es waren diese Jongleurs in den meisten Fällen nicht Dichter und Tonsetzer, sondern Sänger und Instrumentenspieler, welche die Troubadours begleiteten, oder auch mit einigen erlernten Gesängen für sich im Lande umherzogen, aber auch nach und nach die Kunst der Troubadours herabwürdigten und den Verfall derselben verbreiteten. — Während der Zeit (1226 — 1270) befestigte Ludwig II. oder der Heilige die Kirchenmusik des katholischen Ritus so sehr durch seinen Einfluß, daß die Psalmodie abermals die kaum verlorene Oberhand gewann. Der Nachtheil würde viel bedeutender gewesen sein, wenn nicht zum Glück seit dem Laufe des 12. Jahrhunderts und noch zu Ludwig des Heiligen Zeit in die liturgischen Gesänge und in die Musik nach Art derselben mehrere Dinge eingegriffen hätten, die ihr auch in den Augen des Volks einen immer steigenden Reiz gaben und sie sogar der weltlichen Liebhaberei näher brachten. Dies waren 1) die Erfindung und Verbesserung der eigentlichen Notenschrift, die vorzüglich in Frankreich beliebte Pflege des Diskantus (s. d.), die Aufspürung und Regelung der Mensuralmusik und die Versuche einer immer mehr sich verbessernden Harmonie in unsrem Sinne. (Daß man im Laufe des 13. Jahrhunderts bereits im Ganzen gegen Guido's von Arezzo unbeholfene Anfänge recht leidlich mehrstimmig zu setzen verstand, namentlich auch in Frankreich, beweisen die Ueberbleibsel der Musiksätze eines Adam de la Hale (s. d.), welcher zuerst von Fétis in der „Revue musicale“ mitgetheilt wurden). 2) die Liebe zu den geistlichen Comödien oder Mysterien (s. d.), die auf Kirchhöfen und Straßen gehalten wurden und vorzüglich damals lebhaft um sich griffen zur Freude der Geistlichen und Weltlichen. Musik, Deklamation und Verkleidungen zu Darstellungen irgend einer biblischen Geschichte oder einer Legende waren dabei nothwendig. Zu Ende der Regierung Philipp's des Schönen wurde daher 1313 in Paris das erste Theater gebauet, auf welchem dergleichen Mysterien und allerlei Zaubergeschichten aufgeführt wurden. Die Passion, die Auferstehung Jesu u. s. w. wurden hier und anderwärts

mit Musik und Tanz gegeben. Man war lange bemüht gewesen, religiöse Feierlichkeiten, wo es nur anging, zu Volkserlustigungen zu verwenden, wohin auch die schon lange gebräuchlichen Narren- und Eselsfeste gehörten, die namentlich in Frankreich ihren Sitz hatten. So übel diese Dinge auch sein mochten, und so viele Concilien und Geistliche dagegen eiferten, so haben sie doch zuverlässig der Musik in Frankreich mehr Nutzen als Schaden gebracht. Wollte einmal die kirchliche alte Musik gar zu mächtig die eigentliche Volksstimmung überflügeln, so half man sich auf andere Art, durch weltliche Texte, die man jener eintönigen Musik unterlegte. Das versetzte dann gewöhnlich auch die Töne bald genug wieder in's Freiere, so daß wenigstens der Sinn für Musik nicht ganz in den Hintergrund gedrückt wurde. Bald darauf fing man in diesem 14. Jahrh. in Frankreich auch an, die immer mehr um sich greifende Mensuralmusik zu beachten, was namentlich der berühmte Doctor der Sorbonne, Johannes de Muris (s. d.) that, welcher jedoch hierin weit weniger Ausgezeichnetes zu Stande gebracht, als man lange geglaubt hat. In der That hat seine Lehre für die Composition in Frankreich wenig genützt, und ein Bruchstück, das Kalkbrenner in seiner „Histoire de Musique" aus jener Zeit mittheilt, ist selbst von früheren französischen Arbeiten weit übertroffen worden. Noch immer blühte der alte seltsame Diskantus oder Déchant, namentlich in den Maitrisen, Instituten für Chorsänger an den Hauptkirchen, welche unter einem Director (Maltre) standen. So stand es noch zu den Zeiten des Dufay (s. d.), der nach Féti's Zeugnissen nicht mehr für einen Franzosen gehalten werden darf. Krieg und Ritterspiele hatten die wenige musikalische Kunst so zurückgeschoben, daß Laborde selbst behauptete, man wisse kaum, ob es in Frankreich vor Franz I. Musik gegeben habe. Dieser ritterliche und kunstliebende König (reg. v. 1515—1547) errichtete zwar eine eigene Kapelle, die er auch mit nach Italien nahm und mit der des Papstes Leo X. so lange in Bologna vereinigte, als sich beide Herrscher dort aufhielten; allein vor allen unruhigen Plänen konnte er weder zum Besten des Wohlstandes noch der Künste und Wissenschaften etwas nur einigermaßen Durchgreifendes thun. Ob nun gleich in der nächsten Folge mehrere Könige Musik liebten und übten, gedieh sie doch nicht, bis mit der Catharina von Medecis italienische Musiker nach Paris gekommen waren. Für einen vermehrten Sinn des Volkes für Musik hat man jedoch die früher dort eingeführten Notendruckereien zu nehmen. Carpentras, Leonardo Barri, Certon, Josquin's Schüler, sowie die folgenden Clement Jannequin, Maillart, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermisy zeichneten sich aus. Daß aber die inneren Kriege und Greuel jener Zeiten der herrschsüchtigen Italienerin, vereint mit der lange eingerissenen Ueppigkeit des Hofes, die Kunst der Musik dennoch nicht fördern konnte, liegt in der Natur der Sache. Man benutzte die Musik mehr als sonst zum Vergnügen, wohl auch zur Betäubung; namentlich wurde das Ballet sehr begünstigt, und das erste glanzvolle zur Vermählung Carl's von Lothringen mit der Halbschwester Heinrich's III. aufgeführt, dessen Musik Beaulieu und Salmon schrieben. Man findet daher wohl starke Listen französischer Tonsetzer, die jedoch allesammt nur für das Vergnügen jener Zeit sich abmühten, und für die Kunst so viel als Nichts leisteten. — Maria von Medicis liebte als gute Italienerin die in ihrer Vaterstadt Florenz entstandene neue italienische Oper jener Zeit, die unter Mazarin,

Richelieu's Nachfolger, in Aufnahme kam. Dennoch kam erst durch Lully, einen gebornen Italiener, mehr Leben in die französische Musik. Es war also erst unter der glanzsüchtigen Regierung Ludwig's XIV., in welcher Frankreichs Musik zu Ehren kam; allein, wie damals Vieles in Frankreich, zu viel größeren Ehren, als sie verdiente. Wäre die Ruhmsucht nicht eine jenen Zeiten vorzüglich eigene, bis zum höchsten Uebermuth gesteigerte Leidenschaft der Franzosen gewesen, so würde man, trotz mancher Vorzüge, die Lully's theatralische Chor- und Tanzmusik wirklich hat, doch kaum begreifen, wie es jenem Volke möglich war, so lange sich in Entzückungsgluth über die Erzeugnisse dieses im Aeußern vom Glück überaus begünstigten Componisten zu erhalten. Noch viel weniger jedoch ist die ärmliche Nachbeterei zu fassen, in welcher viele Deutsche bis in neue Zeiten sich gefielen, wenn es galt Lully's Verdienste zu übertreiben und ihres Reinhard Keyser's viel größere Verdienste unbeachtet zu lassen. Das Hauptsächlichste, was Lully für das nachfolgende Emporkommen der französischen Nationalmusik that, wird sonderbarer Weise größtentheils unberührt gelassen. Er benutzte nämlich das Beste, was er an Volksmelodien auftreiben konnte, in seinen Opern, und machte sogar aus diesem Grunde große Reisen. Das war es auch hauptsächlich, was dem Volke so überaus gefiel, einem Volke, das nur an hervorragenden Einzelheiten hing und ein musikalisches Ganze noch nicht zu fassen im Stande war. Diese aufgenommenen Nationalmelodien erweckten den Funken, der größtentheils bisher verschlossen geruhet hatte. Uebrigens war es Lully, der dem Könige die erste Menuett componirte, welche Ludwig selbst zum ersten Male 1663 mit einer seiner Maitressen in Versailles tanzte. Auf alle Fälle war aber außerdem die französische Declamationsmusik durch ihn eingeleitet und mit einer lebhafteren Instrumentation geschmückt worden. Darauf arbeitete sich Rameau als Theoretiker und Operncomponist empor; einige Andere zeigten wohl Gewandtheit und guten Willen, nur kein Genie und nicht selten auch zu wenig Kenntnisse. Rameau entwickelte zuerst 1722 ein System der Harmonie, überbot in seinen Opern Lully's Instrumentation und zeigte viel Feuer, war aber daneben doch mitunter gesucht, überladen und geschraubt, zuweilen auch völlig geschmacklos. Das hinderte jedoch nicht ihn unübertrefflich zu finden; man stellte ihn neben den bewunderten Lully, ja zuweilen über ihn; mehrere seiner Opern wurden übersetzt auf Deutschen Theatern gegeben. Nicht wenige Vaterlandsfreunde in Frankreich glaubten die italienische Oper völlig übertroffen zu haben. Man kann sich denken, wie sehr Rousseau anstoßen mußte, als er nicht nur als Gegner Rameau's auftrat, sondern auch der italienischen Musik ein unbedingtes Uebergewicht zusprach. Sich auch in theatralischer Musik nicht ohne Glück versuchend, und namentlich durch Einfachheit und Gefühl wirkend, ist hier nur zu bemerken, daß er mit seinem „Pygmalion" die Melodramen einführte. Gegen 1740 entstand auch die leichtere französische Operette, die sogleich und nachmals immer mehr Glück machte. Seit Rameau, der selbst ein geschickter Organist war, wurde auch das Orgelspiel besser betrieben, doch lange nicht wie in Deutschland. Mit der Kirchenmusik wollte es durchaus nicht recht vorwärts. Der Flor der Instrumentalmusik zur damaligen Zeit wird wohl auch nicht so ungemein gewesen sein, wie Einige glauben machen wollen. — Inzwischen hatte der italienische Einfluß mehr und mehr Boden gewonnen und namentlich war Piccini das Idol der Pariser geworden. Da bewirkte

im J. 1774 unser Gluck mit seinen Opern jene Umwälzung der Meinungen und des Geschmackes, welche für alle Folge für die französische große Oper von Wichtigkeit und Bedeutung wurde, und es enstand jener berühmte Streit der Gluckisten und Piccinisten, dessen Details man unter dem Art. Oper suchen möge. — Inzwischen hatte auch die komische Oper das absolute Joch der italienischen Weise abzuschütteln angefangen und war es namentlich Grétry, der mehr französisch-nationales Element in die Opéra-comique brachte. Dieses Element ist vor allen Dingen die Romanze, oder die Abart derselben, das Chanson; diese wurden in der komischen Oper besonders berücksichtigt und zumeist an die Stelle der solennen Arien nach italienischer Form gesetzt und sie machen auch den hauptsächlichsten Reiz jener Opern und Operetten aus, die von Gretry, Monsigny, Philidor u. s. w. aufwärts bis zu Dalayrac, Della Maria, Nicolò Isouard u. s. w. so viel Entzücken erregten. — Als Nachfolger Gluck's in der ernsten (großen) Oper sind Männer wie Méhul, Cherubini und Spontini als besonders hervorragend zu nennen und an sie reihen sich die Bestrebungen Boieldieu's und Auber's (in der komischen Oper zumeist) an. Letzterer konnte sich nicht ganz den Rossini'schen Einflüssen entziehen, die um das zweite Decennium unsres Jahrhunderts sich geltend machten, und auch Herold, ein reizendes Talent, ließ sich hie und da von dem „Schwan von Pesaro" unter die Fittiche nehmen. — Der Rossini'schen Herrschaft folgte anfangs der 30er Jahre die Meyerbeer's, und ist es zum großen Theil dieser „deutsche Componist in französischer Weise," welcher die pariser große Oper (und somit die von ganz Frankreich) seinem Scepter unterworfen sieht; sein Nachahmer Halévy vermochte, trotzdem, daß einige seiner Opern (vorzüglich „die Jüdin") Glück machten, ihn nicht zu verdrängen, ebensowenig wie Donizetti, der sich in seiner „Favorite" und dem „Dom Sebastien" (wie Rossini in seinem „Tell") etwas französirte und auch Erfolg hatte. Die neueste Zeit hat in Frankreich, ebenso wie bei uns in Deutschland, eine Ebbe in der Productivität eintreten lassen, und man behilft sich jetzt, da Auber nur noch für die komische Oper arbeitet, (zudem auch alt geworden ist) und sein talentirter Nachahmer Adam todt ist, fautede mieux mit dem trivialen Italiener Verdi. — In der Kirchenmusik hat Frankreich in neuerer Zeit bloß die drei Namen Gossec, Lesueur und Cherubini aufzuweisen, die von Bedeutung sind. Mit Choron (s. d.) und durch sein vom Staate unterstütztes Institut für kirchlichen Gesang schien für Frankreich in diesem Fache eine ganz neue Periode anzuheben. Choron ist todt, hat sich vergebens gemühet, umsonst sein eignes Vermögen aufgeopfert — der Staat hat sein rühmliches und förderndes Unternehmen fallen lassen und es ist seitdem in diesem Punkte schlimmer als es war. — In der reinen Instrumental-Composition (immer Frankreichs schwache Seite) ist eigentlich in der neuern Zeit nur der an deutschen Mustern großgesäugte Onslow zu nennen; der fantastische Berlioz experimentirt in Formen und Ausdrucksweisen herum, die über das Gebiet der eigentlich reinen Instrumentalmusik hinausgehen und auch Felicien David mit seinen Zwitterdingen von Ode-Sinfonien kann doch auch nicht wohl zu den Instrumental-Componisten reinen Wassers gerechnet werden. — Von größtem und glücklichstem Einfluß auf Frankreichs Musik war, wie noch schließlich zu bemerken ist, die Errichtung des pariser Conservatoriums (1793); aus der nach einem großartigen Plane ange-

legten Anstalt, sind vortreffliche Lehrbücher in allen Zweigen der Tonkunst sowohl, wie fast Alles das, was Frankreich in neuerer Zeit an bedeutenden Sängern, Instrumentalisten und Componisten besitzt, hervorgegangen; außerdem aber wirken ihre Concerte, in denen die größten Meisterwerke der Instrumentalmusik in höchster Vollendung ausgeführt werden, bildend und veredelnd auf den Geschmack.

Frech, Johann Georg, Organist und Musikdirector an der Hauptkirche und Lehrer der Musik am evangelischen Schullehrer-Seminar zu Eßlingen, geb. den 19. Januar 1790 zu Kaltenthal, einem Dorfe unweit Stuttgart, Sohn des Uhr- und Orgelmachers Johann Michael Frech daselbst, besuchte bis in sein 13. Jahr die Schule seines Geburtsortes und erhielt nebenbei gemeinschaftlich mit seinem ältern Bruder Privatunterricht in den gewöhnlichen Schulgegenständen. Innerhalb dieser Zeit äußerte sich bei ihm durchaus kein Interesse für die Musik. Während sein Bruder regelmäßigen Unterricht im Klavierspielen erhielt, lernte er nur mit Mühe und auf anhaltendes ernstliches Zureden seines Vaters, welcher eine besondere Vorliebe für die Musik hatte, einige kleine Stücke auf der von demselben verfertigten Hausorgel auswendig spielen. Nach erfolgtem Austritte aus der Schule wählte er den Lehrerstand zu seinem Beruf. Zu dem Ende ließ ihm sein Vater in den Anfangsgründen der lateinischen Sprache, in den Realien und im Klavierspielen Unterricht ertheilen. Bei der nun erwachten Liebe zur Musik machte er solche schnelle Fortschritte, daß er Pleyel'sche, Knecht'sche und Kotzeluch'sche und andere Klavierstücke bald ohne sonderliche Nachhülfe zu erlernen im Stande war. Hierauf aber hörte, im Laufe von 2½ Jahren, während welcher Zeit er von seinem Geburtsorte aus täglich nach dem eine starke Stunde entfernten Stuttgart zu gehen hatte, um das dortige Gymnasium zu besuchen, der musikalische Unterricht größtentheils auf und er war genöthigt, sich durch Privatfleiß weiter zu bringen, wozu er die Nächte benützte, so daß sein Vater ihm mehrmals befehlen mußte aufzuhören, und sich zu Bette zu legen. 1806 wurde er als Lehrergehülfe in Degerloch, einem Dorfe unweit Stuttgart angestellt. Von da aus konnte er der geringen Entfernung wegen fast täglich nach Stuttgart gehen, um theils Lectionen in der Musik zu nehmen, theils zu geben. Seine Lehrer waren Knecht, bei welchem er die Anfangsgründe der Harmonie erlernte, Sutor in der Composition, Stiftsmusikus Ranz im Violinspielen, Kammermusikus Krüger im Flötenblasen und Hofmusikus Scherzer im Violoncellspielen. Umstände und Verhältnisse jedoch wiesen auch bei diesen Studien einen großen Theil seiner weitern Ausbildung der Selbstübung an. Die Bekanntschaft und der Umgang mit ausgezeichneten Meistern, wie unter anderm auch mit C. M. von Weber, das Anhören guter Musiken und Künstler waren in dieser Periode seine hauptsächlichste Schule; auch versäumte er schon damals nicht, Compositionsversuche zu machen. 1811 kam er als Lehrgehülfe an eine der Schulen in Eßlingen und hatte auch an dem in dieser Stadt kurz vorher errichteten protestantischen Schullehrer-Seminar Pianoforte- und Violinunterricht zu geben. Seine definitive Anstellung an genanntem Seminar erfolgte 1813. 1820 wurde ihm die Stelle eines Organisten und Musikdirectors an der Hauptkirche zu Eßlingen übertragen und 1831 bestellte ihn auch die Regierung zum Revidenten in dem im Bereiche des Neckarkreises vorkommenden Orgelbausachen. Noch muß erwähnt werden, daß er 1827 in Eßlingen einen Liederkranz (Gesangverein)

errichtete, welcher noch immer besteht, und daß er von 1828 an die jährlich dort stattfindenden Liederfeste dirigirte. Sein Einfluß auf die musikalische Bildung in Würtemberg ist überhaupt ein großer und segensreicher und ist schon daraus zu entnehmen, daß mehr als tausend Lehrer, die aus jenem Seminar hervorgingen, ihre musikalische Bildung nur von ihm erhalten haben. — Von seinen Compositionen, welche er mit wenigen Ausnahmen für die Kräfte und Bedürfnisse seiner Schüler berechnet hat, sind viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Orgelstücke, ein Choralbuch (mit Silcher und Kocher zusammen), eine deutsche Messe für Männerstimmen, das „Vater Unser" von Mahlmann u. s. w. gedruckt; in Manuscript hat er noch Cantaten, ein Oratorium „Abraham auf Moria," eine Oper „Montezuma," eine deutsche Messe für gemischten Chor, Lieder und Gesänge, Pianofortesachen, eine Ouvertüre als Einleitung zur Romberg'schen Composition von Schiller's „Glocke," u. s. w.

Freddi, Amadeo, Priester und Componist, geb im Venetianischen zu Ende des 16. Jahrhunderts, war erst Kapellmeister zu Treviso und dann an der Cathedrale zu Padua. Gedruckt sind von ihm: Madrigalen, 2 Sammlungen, Vened. 1601 u. 1602; Sacrae modulationes (Motetten) zu 2, 3 und 4 Stimmen, Vened. 1617; Divinae laudes a 2, 3, 4 voc., cum basso, lib. 4; Hinni concertati a 2, 3, 4 e 6 voci con due stromenti acuti ed uno grave per le sinfonie; Antifone a 4 voci, 1642. — Ein Violinvirtuose des Namens Freddi, aus der Tarni'schen Schule, soll noch um die Mitte des vorigen Jahrh. in Rom gelebt haben; von seinen näheren Lebensumständen ist nichts bekannt.

Freie Dissonanz, s. Vorbereitung.

Freie Fuge, s. Fuga.

Freie Schreibart, freier Styl, der Gegensatz der sogenannten gebundenen Schreibart (s. d.).

Freier, (....), in Sachsen 1806 geb., ging frühzeitig nach Warschau und wurde daselbst Musiklehrer. Er bildete sich von 1824 an durch Selbststudium zu einem vortrefflichen Orgelspieler, als welcher er auch im Jahre 1834 auf einer Reise durch Deutschland an verschiedenen Orten ehrende Anerkennung fand.

Freislich, 1) Maximilian Theodor, Kapellmeister zu Danzig, war geboren zu Immelborn im Meiningen'schen am 7. Feb. 1673 und starb zu Danzig am 10. April 1731. Er gehörte unter die besseren Componisten seiner Zeit; von seinen Werken indeß hat sich keins erhalten. — 2) Johann Balthasar Christian, Neffe des Vorhergehenden, ebenfalls zu Immelborn geboren, kam 1720 als Fürstl. Schwarzburgischer Hofkapellmeister nach Sondershausen, und 1731 an seines verstorbenen Onkels Stelle nach Danzig, wo er um 1768 starb. Er hatte Vieles sowohl für Kirche als für Kammer geschrieben, was als gefällig und neu in der Erfindung gerühmt wurde; von allen seinen Arbeiten hat sich indessen nur ein einziges ungedrucktes Klavier-Trio bis auf die neuere Zeit erhalten, welches sich in der Breitkopf-Härtel'schen Manuscripten-Sammlung befand. Gerber in seinen alten Tonkünstler-Lexicon erzählt folgenden ziemlich unglaublich klingenden Vorfall aus F.'s Leben: Um den Pantalon spielen zu lernen, schickte ihn nähmlich Fürst Günther von Schwarzburg nach Dresden zu dem damals berühmten Hebenstreit. Er lebte hier ein ganzes Jahr, was dem Fürsten viel Geld kostete, konnte aber nach seiner Rückkehr

nichts als ein einziges (!) Stück spielen. Da er dies jedoch so gut vortrug, daß man danach alle Eigenschaften jenes Instruments zu beurtheilen und zu schätzen im Stande war, so war der Fürst mit dem Erfolg zufrieden.

Fremart, (spr. Fremahr), Henri, Canonikus zu St. Anian und Vikar an der Notre-Dame Kirche in Paris um die Mitte des 17. Jahrh., hat Messen herausgegeben, die sich in einer 1642 — 1645 von Ballard in Paris herausgegebenen größern Sammlung befinden.

Freneuse, S. Lecerf de la Vieville.

Fréron, (spr. Frerong), Elie Katherine, ein franz. Kritiker des 18. Jahrhunderts, geb. zu Quimper im Jahre 1719, machte seine Studien bei den Jesuiten und ging dann nach Paris, wo er eine Professur am Collège Louis-le-Grand bekleidete und den 10. März 1776 starb. Außer einer Kritik über den „Essai sur l'Opéra" von Rémont de Saint-Mard, die sich im 2. Bande seiner „Lettres sur quelques écrits de ce temps" (Genf, 1749) befindet, hat man auch noch von F. „Deux lettres sur la musique française, en reponse a celle de J. J. Rousseau, Paris 1753 — was Alles übrigens sehr mittelmäßig ist.

Freschi, (spr. Freski), Giovanni Domenico, ein Priester, zu Vicenza in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. geb., hat sich als Kirchen- und Theatercomponist bekannt gemacht. Er lebte zumeist in Venedig und hat daselbst in den Jahren 1660 und 1663 Messen und Psalmen herausgegeben, so wie er auch daselbst von 1677—1685 folgende Opern schrieb: „Elena rapita di Paride"; „Sardanapalo"; „Tullia superba"; „Circe", „Berenice"; „Olimpia vendicata"; „Pompeo magno"; „Giulio Cesare trionfante"; „Silla"; „L'incoronazione di Dario;" „Teseo tra le rivali" und „Dario".

Frescobaldi, Girolamo, der berühmteste Orgelspieler zu Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und zugleich auch angesehener Componist, geb. zu Ferrara, nach Gerbers neuen Tonkünstler-Lexikon im Jahre 1591, nach Fétis aber schon 1587 oder 1588. Nach Superbi und Quadrio hatte er seinen Landsmann Milleville zum Lehrer und soll in seiner Jugend so wunderschön gesungen haben, daß man ihm förmlich von Ort zu Ort nachreis'te, um ihn zu hören. Superbi sagt auch, daß F. als sehr junger Mensch schon eine bedeutende Geschicklichkeit im Orgelspielen besessen habe, daß er mehrere Jahre (bis 1680) in den Niederlanden lebte, von da nach Mailand und endlich nach Rom ging, wo er Organist an der Peterskirche wurde. Letztere Stelle erhielt er im Jahre 1614, wie Fétis im Widerspruch mit Anderen, die sie ihn erst um 1630 erhalten lassen, beweis't. Sein Ruf war zu dieser Zeit schon so bedeutend, daß nach Baini (Memor. stor. crit. etc.) 30,000 Zuhörer zugegen waren, als er zum ersten Male in der Peterskirche spielte. Das Jahr seines Todes ist nicht gewiß; Fétis nimmt an, daß er um 1654 gestorben sei. — Von seinen Compositionen, deren erste — ein Buch 5stimmiger Madrigalen — 1608 zu Antwerpen erschien, und die in Madrigalen, Ricercaren, Canzonen, Toccaten, Magnificaten, Hymnen u. s. w. bestehen, geben Walther, Gerber und Fétis in ihren Lexiken ein detaillirtes Verzeichniß.

Freudenberg, Johann, 1590 in Breslau geboren, studirte in Straßburg, Paris und Siena und starb zu Danzig am 25. Novbr. 1635. Von seinen sonstigen

Lebensverhältnissen, die für den Musiker Interesse haben könnten, ist nichts bekannt; daß er aber ein tüchtiger und gelehrter Musikus gewesen sein muß, bekundet eine lange, ruhmredige Grabschrift, an dem ihm in der Katharinenkirche zu Danzig errichteten Denkmale, welche auch Hofmann in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" wörtlich mittheilt.— Ein sehr achtungswerther Tonkünstler des Namens Freudenberg lebt in Breslau als Oberorganist an der Maria Magdalenenkirche. Den ersten Unterricht in der Harmonielehre und im Orgelspielen erhielt er von dem Cantor Klein in Schmiedeberg; nachher studirte er, vom Staate unterstützt, die Logier'sche Methode unter des Meisters eigner Aufsicht, machte dann im Jahre 1826 eine Reise nach Italien und wurde nach dem Tode des Organisten Neugebauer (1827) an dessen Stelle berufen. Componirt und herausgegeben hat er Mehreres für Orgel.

Freudenthaler, Johann Wilhelm, geb. zu Neckargartach bei Heilbronn im Jahre 1761, trat in seiner Jugend bei einem Klaviermacher in Straßburg in die Lehre und arbeitete dann bei Erard in Paris. Nachdem er im Jahre 1788 eine Reise nach London gemacht und daselbst die englische Mechanik genau studirt hatte, etablirte er in Paris eine Pianofortefabrik und erhielt auch bald durch die Solidität und Tonfülle seiner Instrumente einen Ruf. Gest. ist er am 25. März 1824 und hat seine Fabrik seinen Söhnen hinterlassen, welche diese jedoch in den dreißiger Jahren haben eingehen lassen.

Frey, M., Hofkapellmeister in Mannheim, starb am 10. August 1832 und war als Künstler wie als Mensch gleich geachtet. Sein Wirken scheint jedoch sich mehr auf den engen Kreis seines Amtes erstreckt zu haben; wenigstens hat er die musikalische Literatur nicht sehr durch Compositionen bereichert, denn es wird bloß einer Operette „Jery und Bätely" von ihm Erwähnung gethan.

Freysinger, Sebastian, zu Weilheim in Baiern geb., machte seine ersten wissenschaftlichen Studien auf dem Seminarium in München, woselbst er auch Musik lernte; nachgehends studirte er die Jurisprudenz. Gestorben ist er im Jahre 1805. Mehrere Compositionen von ihm sind in Augsburg erschienen, u. A. geistliche Gesänge, eine deutsche vierstimmige Messe und ein Offertorium „Ecce lignum crucis."

Freystädtler, Franz Jacob, geb. den 13. Septbr. 1760 zu Salzburg, woselbst sein Vater als Chorregent an der Stadtpfarre bei St. Sebastian angestellt war, kam im 7. Jahre in das fürstl. Kapellhaus und wie es der Mutation wegen mit dem Singen nicht mehr fort wollte, unterrichtete ihn der zweite Hoforganist Georg Lipp, Michael Haydn's Schwiegervater, im Orgelspiel, und zwar so erfolgreich, daß der vierzehnjährige Knabe seinen Meister vollkommen zu suppliren im Stande war. Später erhielt er auch unter 33 Concurrenten den Organistenposten am Domstifte zu St. Peter; da gab es reichliche Arbeit, doch schmalen Lohn. Nach 6jähriger Frohnarbeit sollte F. in's Kloster wandern, fühlte aber durchaus keinen Beruf zum Mönchsleben, und ging daher nach München, wo er zwei Jahre über vom Unterrichtgeben lebte. Dann begab er sich, der Vaterstadt für immer Valet sagend, nach Wien, wo Mozart als treuer Landsmann thätig sich seiner annahm. Seit dem Tage der Ankunft daselbst (den 13. Mai 1786) hat er auch die Kaiserstadt nie wieder verlassen und dort als tüchtiger Lehrer sein gutes Auskommen gefunden. Im Jahre 1836 lebte er daselbst noch. — Von seinen Arbeiten, vorzugsweise zum Gebrauch für Schüler, sind viele leichte

Klavierstücke, Variationen, Concertino's, Sonaten, Etüden, Lieder und Gesänge und dergleichen, auch charakteristische Tongemälde, z. B. „die Belagerung Belgrad's,“ „der Frühlingsmorgen, Mittag und Abend“ durch den Druck bekannt geworden. Im Manuscripte kennt man noch von ihm Concerte, Fantasien, Orgelpräludien und Cadenzen, eine Klavier- und Generalbaßschule u. s. w. — überhaupt an die 60 Werke.

Friberth, 1) Carl, eines Schullehrers Sohn aus Wullersdorf in Niederösterreich, geb. am 7. Juni 1736, kam als Jüngling mit guten, aus dem Elternhause mitgebrachten musikalischen Vorkenntnissen nach Wien, wo die damaligen Hofcomponisten Bono und Gaßmann vortheilhaft auf ihn wirkten. 1779 trat er als Tenorist in die Dienste des Fürsten Esterhazy und erhielt nach seiner endlichen Rückkehr nach Wien die Kapellmeisterstelle an der dortigen obern und untern Jesuitenkirche und an der wälschen Kapelle. Seine Kirchen-Compositionen — 9 Messen, 5 Motetten, 1 Stabat mater, 1 Requiem, mehrere Gradualen und Offertorien — wurden ihrer Zeit sehr geschätzt. Auch als Gesanglehrer war er angesehen und hat namentlich seine Tochter Antoinette zu einer fertigen und angenehmen Sängerin gebildet. Gestorben ist er als achtzigjähriger Greis am 6. August 1816. — 2) Joseph von, lebte um's Jahr 1770 zu Wien als großer und beliebter Sänger in der kaiserlichen Hofkapelle. Von da kam er nach Passau als Kapellmeister und setzte hier die Operetten „das Loos der Götter“, „die Wirkung der Natur“, „Adelstan und Röschen“ und „die kleine Aehrenleserin“, die aber mit seinem Tode, der in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts fällt, von den Repertoiren verschwanden.

Frichot, ..., (spr. Frischoh), ein französischer Musiker, der aber um 1790 in London lebte, ist der erste Erfinder des Baßhorns, dem man nachher den Namen Ophicleïde gegeben hat. Im Jahre 1800 hat er auch in London eine Beschreibung dieses Instruments herausgegeben.

Frick, Philipp Joseph, ehemaliger Hoforganist des Markgrafen zu Baden-Baden und erster deutscher Virtuose auf der Harmonika, geb. zu Willanzheim bei Würzburg am 27. Mai 1740, und gestorben zu London, wo er ungefähr seit 1780 als Klavierlehrer lebte, am 15. Juni 1798. Im Jahre 1769 reis'te er in Deutschland mit einer von ihm selbst nach Franklin'scher Art verfertigten Harmonika und ließ sich auf derselben mit außerordentlichem Beifall hören. Schon damals bemühte er sich, sein Instrument durch eine Tastatur bequemer zu machen; doch scheint sein Bestreben ohne glücklichen Erfolg gewesen zu sein. Von seinen Compositionen sind mehrere Duetten und Trios für Pianoforte und Harfe mit Streichinstrumenten gedruckt; außerdem sind von ihm Ausweichungstabellen für Klavier- und Orgelspieler (1772 und 1782 in Wien und London gedruckt), eine Abhandlung über den Generalbaß (London 1786) und ein Wörterbuch der Harmonie bekannt.

Fridzeri oder **Fritzeri,** zuweilen auch Frizeri und Frixer geschrieben, Alessandro Maria Antonio, geb. zu Verona den 16. Januar 1741, verlor schon als Kind sein Augenlicht; lernte aber nichtsdestoweniger Musik und verfertigte sich selber kleine musikalische Instrumente. So machte er sich in seinem elften Jahre eine Mandoline und brachte es darauf zu einer großen Fertigkeit; Violine hatte er schon früher gelernt, nun kamen noch Flöte, Horn, Orgel, Viole d'amour, u. s. w. dazu. Drei Jahre lang war er Organist an der Kapelle der Madonna del Monte Berico zu Vi-

cenza, (in welcher Stadt er erzogen worden war) und in seinem 24. Jahre machte er seine erste Kunstreise als Mondolin- und Violinspieler. Auf derselben kam er auch nach Paris, wo er zwei Jahre verweilte und dann Nordfrankreich, Belgien und den Rhein bereis'te, überall reichen Beifall erntend. In Straßburg, wo er 18 Monate blieb, componirte er 2 Opern, die aber nicht aufgeführt wurden. Nach Paris kehrte er im Jahre 1771 zurück und ließ seine ersten Compositionen — 6 Streichquartetten, und 6 Sonaten für die Mandoline — stechen. Das Jahr darauf ließ er die einaktige komische Oper „les deux Miliciens" aufführen, welche vielen Erfolg hatte, und ging darauf nach dem mittäglichen Frankreich, wo er sich ebenfalls mit Beifall hören ließ. Nach Paris zurückgekehrt, gab er im Jahre 1776 die Oper „les souliers mordorés," welche gefiel und für sein bestes Werk erklärt wurde. Darauf machte der Graf Châteaugiron F. den Antrag bei ihm auf seinen Gütern in der Bretagne zu leben; er nahm dieses Anerbieten auch an und blieb 12 Jahre in dieser Zurückgezogenheit. Nur von Zeit zu Zeit machte er Reisen nach Paris und auf einer derselben ließ er die komische Oper „Lucette" aufführen, welche aber nicht reussirte, obgleich F. selber sie seinen früher gegebenen Opern vorzog, auch gab er einige Violinconcerte in den Druck. Beim Ausbruch der Revolution emigrirte der Graf Châteaugiron; F. selber konnte auch nicht auf den Gütern bleiben und begab sich daher nach Nantes, wo er eine philharmonische Akademie gründete. Von Nantes vertrieben ihn wieder die Gräuel des Vendéer-Krieges und er ging im J. 1794 wieder nach Paris, wo er in das neu gegründete Lycée des arts als Mitglied aufgenommen wurde und auch einige Zeit darauf eine philharmonische Akademie (ähnlich wie in Nantes) gründete. Diese hatte er im Jahre 1801 in der Rue Nicaise; unglücklicher Weise wurde grade sein Haus durch die Explosion der Höllenmaschine, die in genannter Straße stattfand, (December 1801) mit demolirt und er kam um alle seine Habseligkeiten. Doch ließ er sich durch diese Widerwärtigkeiten nicht niederdrücken, sondern begab sich in Begleitung seiner Töchter, von denen die eine hübsch sang und die andere Violine spielte, auf Reisen. In Belgien nahm man ihn günstig auf und er fixirte sich endlich als Lehrer, Musikalien- und Instrumentenhändler in Antwerpen, wo er auch im Jahre 1819 starb. — Außer den schon oben angeführten Werken hat er noch eine Oper „Les Thermopyles" geschrieben, die aber nicht aufgeführt worden ist und von der er eine Scene im Klavierauszug hat erscheinen lassen; ferner hat er noch Violinduo's, Streichquartetten, Romanzen u. s. w. herausgegeben.

Friederici, Christian Ernst, der Erfinder des Fortbien (s. d.), war herzogl. Gothaischer und Altenburgischer Hof- und Landorgelbauer, ein Schüler von Silbermann, und wurde geboren zu Merane in Sachsen im Jahre 1712. In der Verbesserung des Klaviers war er unermüdet thätig und er fand u. A. eine Vorrichtung, wodurch der Ton des Clavecin bebend gemacht werden konnte (1761). Als Orgelbauer errichtete er nicht weniger als 50 größere Werke, von denen die Orgeln zu Chemnitz und Zeiz für die vorzüglicheren gehalten werden. Er starb 1779. — Auch sein Bruder, dessen Vorname nicht bekannt geworden ist, war einer der geschicktesten Orgelbauer seiner Zeit. Gewöhnlich arbeiteten beide Brüder zusammen und erbauten so u. A. 1753 das merkwürdige Werk zu Merane, in welchem sich das Register Don (s. d.) befindet.

Friederici, oder **Friederich**, Daniel, Magister und Cantor primarius zu Rostock, geb. zu Eisleben, gehört unter die besseren und fleißigeren musikalischen Schriftsteller und Componisten des 17. Jahrhunderts. Gerber, Forkel und Walther führen 12 größere Werke von ihm an, unter welchen hauptsächlich die „Musica figuralis, oder neue, klärliche, richtige und verständliche Unterweisung der Singekunst, mit gewissen Regeln, klaren und verständlichen Exempeln, neben vollkommner Erklärung der modorum musicorum" etc. zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen sein muß, da sie bis 1677 nicht weniger als 6 verschiedene Auflagen erlebte. Seine Compositionen bestehen hauptsächlich in vielen ein- bis vierstimmigen Concerten, die in verschiedenen Lieferungen unter dem Titel „Musikalisches Kränzlein" erschienen, dann in vielen Liedern, betitelt „Musikalisches Sträußlein" und „Amores musicales" und endlich in mehreren 4 und 6stimmigen Gesängen, betitelt „Deliciae juveniles" und „Honores musicales". Auch ein Werk „Sacra bicinia" erschien von ihm 1623 zu Rostock.

Friedlowsky, Joseph, vortrefflicher Clarinett-Virtuos, geb. zu St. Margareth bei Prag den 11. Juli 1777, erhielt den ersten Unterricht im Gesang und Violinspielen von dem Schullehrer Wodizca in dem nahe gelegenen Dorfe Auchonitz. Bis in sein 16. Jahr hatte er eine wunderschöne, umfangreiche Sopranstimme; nachher erhielt er von Rejebse, erstem Clarinettisten am Prager Theater-Orchester, nachdem er schon früher sich im Klavierspielen und auf einigen Blasinstrumenten geübt hatte, Unterricht auf der Clarinette und dem Bassethorn; die binnen kurzer Zeit erlangte Fertigkeit setzte ihn in den Stand, die Stelle eines ersten Clarinettisten bei der Musik der Prager Stadt-Garde übernehmen zu können. Sein Ruf verbreitete sich bis nach Wien, und die Folge war, daß er im J. 1802 beim Orchester des Theaters an der Wien angestellt wurde. In vielen Concerten und Privatzirkeln der Kaiserstadt erregte sein wunderschönes Spielen Bewunderung, und bei Errichtung des Conservatioriums wurde er als Professor angestellt, sowie er 1832 in die Hofcapelle kam. — Seine Kinder sind: 1) Franz, noch in Prag den 27. März 1802 geb., bildete sich unter Böhm und Moscheles zu einem guten Violin- und Klavierspieler aus und lebte als Musiklehrer in Wien, daneben ist er ein vorzüglicher Kalligraph und ein wahres Sprachgenie. — 2) Anton, geb. den 2. August 1804 zu Wien, war früher neben seinem Vater und Lehrer als Clarinettist beim Theater an der Wien angestellt, wurde aber später Solospieler am Hofburgtheater und ist als vortrefflicher Virtuos nicht minder geschätzt wie sein Vater. — 3) Eleonore, geb. den 2. April 1803, und Marie, geb. den 21. Decbr. 1806, geschätzte Sängerinnen für Concert und Kirche; die Erstere hatte sich auch für kurze Zeit der Bühne gewidmet.

Friedrich, Ignaz, Benedictiner-Mönch, Senior des Convents zu Wahlstadt in Schlesien und Chordirector daselbst, stammte aus der adeligen Familie von Friedeberg zu Prag, wo er 1719 geboren wurde und eine sorgfältige Erziehung und in der Musik den Unterricht des berühmten Johann Stamitz erhielt. Als Violin- und Violoncellvirtuos stand er in großem Rufe, und als Friedrich II. sich in Wahlstadt aufhielt, ließ er ihn öfter zu sich kommen und erfreuete sich an seinem Spiele. Als Componist übersetzte er seinen Namen Friedeberg in den italienischen Pacemonti und schrieb namentlich viele Concerte und Parthieen für seine Instrumente; von allen

seinen vielen Werken aber befinden sich in Wahlstadt nur noch zwei Offertorien. Er starb zu Prag am 8. Januar 1788, nachdem er in der letzten Zeit seines Lebens auch mehrfach Unterricht im Gesang und im Violinspielen ertheilt hatte.

Friedrich, Joseph, geb. den 14. October 1764 zu Neisse, besuchte erst das Gymnasium daselbst und dann von 1782—84 die Universität Breslau. Eine angeborne Liebe zur Musik vermochte ihn, die wissenschaftliche Laufbahn zu verlassen und sich der Kunst ausschließlich zu widmen. 1790 wurde er an der Dom- und Kreuzkirche als zweiter Organist angestellt und 1819, als diese beiden Organistenstellen von einander getrennt wurden, in gleicher Eigenschaft an die jetzt zur Pfarrkirche erhobene Kirche zum h. Kreuz versetzt. Ehe Berner (s. d.) auftrat und durch sein geniales Spiel alle Freunde der Orgel beschäftigte, galt F. nächst Gottwald für den besten Organisten in Breslau. 1836 war er noch am Leben.

Friedrich II., Landgraf von Hessen-Cassel, geb. am 14. August 1729, war ein besonderer Kenner, Liebhaber und Beschützer der Tonkunst. Kaum waren nach dem Antritt seiner Regierung zwei Jahre verflossen, als er (1762) eine vortreffliche Kapelle errichtete; diese unterhielt er, nebst einem italienischen und französischen Operntheater, bis an das Ende seines Lebens in einer Verfassung, welche seinen Kunstkenntnissen und seiner Freigebigkeit Ehre machte. Diesen Kunstsinn hatte er sich durch öftere Reisen nach Italien und Frankreich gebildet. Ueberdies spielte er die Violine mit Fertigkeit und Geschmack und selten verfloß ein Tag, an dem er sich nicht einige Stunden mit Musik beschäftigt hätte. Sogar wohnte er öfters den Proben neuer Opern bei, bemerkte augenblicklich den geringsten Fehler im Orchester und wußte dessen Verbesserung anzugeben. Gestorben ist er am 31. Octbr. 1785.

Friedrich II., der Große, König von Preußen, geb. den 24. Juni 1712, gest. am 27. August 1787, gehört in diese Blätter als tüchtiger Kenner der Musik und leidenschaftlich sie Ausübender. Der Lehrer seiner Jugend im Klavierspiel war der Domorganist Heine in Berlin. Schon 1728 wendete er sich zur Flöte, genoß einigen Unterricht von Quanz und wählte sich zu Rheinsberg den damals ausgezeichneten Flötisten Fredersdorf zum Kammerdiener, da er die Musik nach dem Willen seines strengen Vaters nur heimlich treiben durfte. Nicht selten geschah es, daß er unter dem Vorwande der Jagd sein Concert hielt. Erst 1739 hielt er sich öffentlich eine Kapelle zu Rheinsberg, wo täglich Musik getrieben wurde. In diesem Musikverein waren u. A. die Gebrüder Graun und die drei Benda. Als er 1740 den Thron bestieg, wurde der Kapellmeister Graun nach Italien gesandt, um für eine zu errichtende Oper Sänger zu holen; 1742 war das große Operntheater zu Berlin fertig. 1741 wurde Quanz in seine recht eigentlich persönlichen Dienste genommen, als Lehrer und Kammercomponist. Er setzte für den König nach Einigen 250, nach Andern 300 Concerte für die Flöte und 200 Solosätze mit den Solfeggien, die der König alle Morgen übte. Ueberhaupt nahm Friedrich vier bis fünf Mal täglich seine Flöte zur Hand, wobei jeden Abend ein Kammerconcert war, wo er oft 6 ganze Nummern vortrug, unter denen auch selbsterfundene Solo's waren, deren er 100 gesetzt haben soll. Seine Musikunterhaltungen waren ihm so zum Bedürfniß geworden, daß er sie auch im Kriege nicht unterließ. In Dresden, nach der Schlacht bei Kesselsdorf, wurde Hasse gleich am folgenden Tage befehligt, die Oper „Arminio“ auf dem

großen Theater aufzuführen, wo der König Hasse's und seine Faustina Talente ebenso wie die Trefflichkeit des Dresdner Orchesters bewunderte. Hier, in Schlesien und Leipzig (im Apel'schen Hause) ruhten seine musikalischen Abendunterhaltungen nicht. Stets hatte er einige seiner Lieblinge zum Accompagniren mit sich und ließ geschickte Musiker der Städte, wo er eben war, einladen. Graun's Compositionen und Gesang hielt er überaus hoch und an Quanz' Flötenwerken hing er, bis ihm Alter und Gicht seine Trösterin, die Flöte, raubten, die er seinen besten Freund zu nennen pflegte. Benda versichert, er habe dem König gegen 50,000 Concerte begleitet (nach Gerber). Man tadelt an den Concerten und Solosätzen von Quanz die Aehnlichkeit derselben unter einander, namentlich die stete Wiederkehr fast gleichmäßiger Passagen, die jedoch mit Fleiß für den königlichen Bläser so gesetzt wurden, weil diese ihm gerade am besten gelangen. Am meisten zeichnete er sich im Vortrag des Adagio aus, das er mit tiefer Empfindung einfach und edel blies. Im Allegro fehlte es ihm an hinlänglicher Fertigkeit und Haltung; besonders auffallend war die Willkühr, mit welcher er den Takt behandelte, so daß es schwer fiel, ihn zu begleiten. Auch wird sein Ansatz nicht als vorzüglich geschildert; das Pfeifen der daneben gehenden Luft, namentlich bei der Ueberwindung für ihn schwerer Stellen, muß ihn das Blasen anstrengend gemacht haben. In seinen noch rüstigen Jahren hatte der König die Leidenschaft, selbst zu componiren. Man giebt außer seinen Flötensolo's einen militärischen Marsch an, einen andern zu Lessing's „Minna von Barnhelm" und eine Ouvertüre (Sinfonie) zur Oper „Acis e Galatea". Er schrieb aber (nach Reichardt) nur die Oberstimme, deutete mit Worten die ungefähre Begleitung an und überließ die Ausarbeitung dem Agricola. In seinem Alter hielt er selbst nichts mehr von seinen Compositions-Liebhabereien.

Friedrich Wilhelm II., König von Preußen, Brudersohn und Nachfolger Friedrichs des Großen, geb. den 25. Septbr. 1745, und gest. am 16. Novbr. 1797 im 54. Jahre seines Lebens und 13. seiner Regierung, war ebenfalls ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und zeichnete sich namentlich als durchbildeter Violoncellspieler aus; dabei war er in seinem Geschmacke weniger einseitig, als sein großer Vorgänger. Unter seinen Lehrern sind besonders der Italiener Graziani und der berühmte Duport zu nennen.

Friedrich, Markgraf zu Brandenburg-Kulmbach, der als der Letzte seines Hauses 1771 starb, war einer der leidenschaftlichsten Liebhaber der Musik. Er hatte nicht allein die auserlesenste Kapelle von Sängern und Virtuosen, sondern war selbst auch Componist und Virtuos auf der Flöte. Sein Lehrer war der berühmte Döbbert. Von seinen Compositionen hat man jetzt noch ein Lautenconcert mit Quartettbegleitung. Einige Jahre vor seinem Tode errichtete er auch zu Baireuth eine Akademie der Musik, an welcher er selbst als Mitglied unter Döbbert's Directorium Theil nahm.

Friedrichs, Madame, geb. Holst aus London, ward geb. daselbst im J. 1808 und ist eine treffliche Harfenvirtuosin. Früh schon fing sie Musik zu treiben an, spielte aber meist nur Klavier, bis sie einen guten Harfenspieler hörte, dessen Vortrag einen solchen Eindruck auf sie machte, daß sie augenblicklich beschloß, auch dieses Instrument jetzt zu erlernen, ohne daß es ihr übrigens dabei schon in den Sinn kam, einst als wirkliche Künstlerin in der Welt sich geltend machen zu wollen. Erst später faßte sie

den Entschluß, der Kunst sich ganz zu widmen und nahm bei Bochsa, der sich damals gerade in London aufhielt, Unterricht auf der Harfe. 1828 trat sie in einem Concerte zu London zum ersten Male öffentlich auf und erhielt den glänzendsten Beifall. 1832 verheirathete sie sich und 1835 unternahm sie ihre erste Kunstreise nach dem Continent, kam auch nach Deutschland und ließ sich z. B. in Dresden und Prag mit Beifall hören. 1837 war sie in Rußland und 1838 kehrte sie nach England zurück, um später noch Frankreich, Italien, Holland u. s. w. zu besuchen, hier, wie überall, wo sie spielte, Anerkennung erntend.

Frischmuth, 1) Johann Christian, Kapellmeister des Nationaltheaters zu Berlin seit 1787, geb. zu Schwabhausen im Gothaischen im J. 1741, war erst längere Zeit bei herumziehenden Schauspielergesellschaften und kleinen Theatern engagirt, hielt sich darauf einige Jahre zu Gotha auf und kam 1785 nach Berlin, erst als Musikdirector am Döbblin'schen Theater und dann neben Wessely in obenerwähnte Stelle, in der er am 31. Juli 1790 starb. Für's Theater componirte er Mehreres, was Beifall erhielt, z. B. die Operette „Das Modereich", „die kranke Frau", „Clarissa" und für die Kammer einige Klaviersonaten, gegen ein Dutzend Violinduette und kurz vor seinem Tode noch „XII. Airs pour 2 Violons". — 2) Leonhard F., lebte um 1770 als Klavierlehrer in Amsterdam und wurde dort als ein geschickter Componist geschätzt. Man hat von ihm eine Elementar-Klavierschule (in holländischer Sprache), mehrere Sammlungen kleiner Klavierstücke, Trio's für Klavier, Flöte und Baß, für's Klavier arrangirte Concerte von Tartini u. s. w.

Frisoni, Lorenzo, ein Geistlicher in Mailand zu Anfang des 17. Jahrh., hat daselbst im J. 1628 einen „Tratato del canto fermo" herausgegeben.

Fritsch, Louis, geb. den 28. Juli 1809 zu Eisleben, machte bei Friedrich Schneider in Dessau den Cursus in der Composition durch und fixirte sich dann daselbst als Klavierlehrer. Er ist ein fertiger Spieler und seine Unterrichtsmethode gründlich. Seit einigen Jahren hat er auch vom Herzoge den Titel als Hofpianist erhalten. Von seinen Compositionen sind bis jetzt nur zwei Salonstücke, „Idyllen" betitelt, im Druck erschienen.

Fritsch, Thomas, geb. am 25. August 1563, war der Sohn des Physikus und Doktors der Medicin und Philosophie Thomas F. in Görlitz. Nach dem Tode des Johann Hencius wurde er vom Convente daselbst zum Magister ernannt, von dem Erzbischof zu Prag bestätigt und hierauf in ein böhmisches Kloster aufgenommen. Aus diesem kam er später nach Breslau und starb hier als Kreuzherr mit dem rothen Stern im Matthiaskloster. Er war einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, von Cunradus und anderen Dichtern oft besungen; von seinen Werken aber findet man nur noch: Opus musicum von 5, 7, 8, 9 und mehr Stimmen, auf alle Festtage zu gebrauchen."

Fritsche, Gottfried, Churfürstl. sächsischer Orgelbauer zu Dresden, war zu Anfang des 16. Jahrh. einer der berühmtesten Meister seiner Kunst. Er bauete unter anderen die Orgel in der Schloßkirche zu Dresden, in der Trinitatiskirche zu Sondershausen, (die aber nur 4 Jahre stand, weil sie am 3. Juni 1630 abbrannte), und die in der Marie-Magdalenenkirche in Hamburg, welche von Prätorius u. A. zu den besten Werken ganz Deutschlands gezählt wurden.

Fritz, Barthold, ein Klavierinstrumentenmacher, geb. 1697 und von seinem Vater, einem Müller auf einem kleinen Dorfe, unweit Braunschweig, zu gleichem Handwerk bestimmt. Von der Natur mit einem außerordentlichen Talente zur Mechanik begabt, verfertigte er anfangs in den Freistunden, welche ihm sein Geschäft ließ, ohne irgend eine besondere Anleitung Weberstühle, kleine Positive, Uhren mit Flötenwerk u. dergl. Darauf folgten Klaviere und endlich Flügel mit Federn und Hämmern. Als er nach Braunschweig zog und hier sich ausschließlich als Instrumentenmacher und Mechanikus etablirte, hatte er bereits gegen 400 Instrumente verfertigt, die bis nach Rußland gesucht wurden. In Braunschweig wandte er noch mehr Fleiß und Aufmerksamkeit auf die Verbesserung seiner Fabrikate und sein Ruf wuchs von Tag zu Tag. 1757 gab er auch heraus: „Anweisung, wie man Orgeln, Clavecins u. s. w. nach einer mechanischen Art in allen 12 Tönen ganz rein stimmen könne", welche 1758 schon die zweite und nachgehends noch mehrere, 1780 die letzte Auflage erlebte, nachdem er selbst schon längst (am 17. Juli 1776) gestorben war.

Fritz, Kaspar, geb. zu Genf im J. 1716, war ein seiner Zeit ausgezeichneter Violinist und componirte für sein Instrument und für Klavier. Er war ein Schüler von Somis in Turin und Burney, der ihn 1770 in Genf kannte, rühmt die Energie und das Feuer seines Spiels ungemein. Er starb zu Genf im J. 1782. Er hat Streichquartetten, Violinsolo's, Duo's, Sinfonien, ein Klavierconcert, Variationen für Klavier u. s. w. herausgegeben. Nach dem Zeugnisse Fétis' ist das Werk „Observations sur les principes de l'harmonie", welches Gerber, Schilling u. s. w. in ihren Lexiken als von F. verfaßt angeben, nicht von diesem, sondern von Jean Adam Serre. — Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. lebte ein Componist, Namens Joachim Friedrich Fritz, der aus Brandenburg gebürtig war. Was unserer Zeit noch von dessen Werken aufbehalten ist, besteht in lauter Kirchensachen verschiedener Art. Auf der Münchner Bibliothek befindet sich davon der 94. Psalm für 5 Stimmen und „Pia commonefactio vom jüngsten Gericht" ebenfalls 5stimmig.

Fritzeri, s. Fridzeri.

Fröhlich, Friedrich Theodor, geb. zu Brugg im Canton Aargau, den 25. Febr. 1803, wo sein Vater Lehrer an der Stadtschule war. Er blieb bis in sein 17. Jahr im elterlichen Hause und wurde sorgfältig erzogen und unterrichtet. Trotz seiner Anlagen zur Kunst, die sich namentlich durch frühe Compositionsversuche documentirten, wollten ihn seine Eltern doch nicht die Musik zu seinem Lebensberufe wählen lassen, sondern thaten ihn nach Zürich auf das Gymnasium, von wo er dann im Herbst 1822 nach Basel ging, um die Rechte zu studiren. Dabei aber vernachlässigte er die Musik durchaus nicht, spielte in Concerten mit, componirte Lieder und Klavierstücke und sogar auch, ohne contrapunktische Unterweisung erhalten zu haben, ein Passionsoratorium. Im Frühling 1823 ging er nach Berlin, und hier, inmitten Kunstgenüssen aller Art, drängte sich seine Liebe zur Musik so mächtig hervor, daß er im Kampfe zwischen diesem Triebe und seinen Berufsstudien erkrankte und im Sommer 1825 zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Hause zurückkehren mußte. Hier verweilte er anderthalb Jahre und beschäftigte sich fast ausschließlich mit Musik, indem er theils componirte, theils einen kleinen Singverein leitete und theils in einem von ihm zusammengebrachten Streichquartette mitspielte. Im April 1826 ging er, von

seiner Regierung unterstützt, wieder nach Berlin und lebte fortan ausschließlich der Kunst. Er genoß jetzt ungestört und eifrig den Unterricht Zelter's und Bernhard Klein's und verweilte überhaupt, unablässig mit seiner künstlerischen Ausbildung beschäftigt, bis zum J. 1830 in Preußens Hauptstadt, wo er dann als Musikdirector nach Aarau berufen wurde. Hier hatte er einen Gesangverein, ein Dilettantenconcert und später die Gesangsstunden der Stadt- und Cantonschule zu leiten, dabei auch eine Masse von Privatstunden zu geben; trotz dieser Ueberhäufung mit Berufsgeschäften erübrigte er doch noch Zeit genug, um eine große Menge größerer und kleinerer Vokal- und Instrumentalsachen — darunter ein Weihnachts- und Passionsoratorium, eine Pfingst-Cantate, ein zwölfstimmiges Miserere, 20 Motetten, 50 Chorlieder, einige Sinfonien u. s. w. — componiren zu können. Und das Alles innerhalb 6 Jahren; denn leider starb der talentreiche F. schon am 16. Octbr. 1836. — Gedruckt sind von ihm viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge erschienen.

Fröhlich, Joseph, Componist und vortrefflicher didaktisch- und theoretisch-musikalischer Schriftsteller, geb. zu Würzburg am 28. Mai 1760. Sein Vater, ein enthusiastischer Verehrer und gründlicher Kenner der Musik, war Rektor an einer Schule in genannter Stadt; F. verlor diesen aber schon in seinem 4. Lebensjahre. Als zwölfjähriger Knabe ward er in das Erziehungsinstitut für arme Studirende im Juliushospitale zu Würzburg aufgenommen, wo er seinen ganzen Gymnasial- und philosophischen Cursus absolvirte und auch von einem tüchtigen Lehrer musikalischen Unterricht erhielt. Nach Vollendung seines ersten Studienjahres kam er, nach zuvor wohlbestandener Prüfung, als Accessist in die fürstbischöfliche Hofkapelle, der er dann 1801 als wirkliches Mitglied zugetheilt wurde. Es war dies eine treffliche Schule für seine fernere musikalische Ausbildung, und er benutzte daher auch mit Sorgfalt und Fleiß Alles, was sich ihm hier als Mittel zu dieser darbot; immer jedoch ohne Nachtheil für seine wissenschaftlichen Studien und namentlich für seine Rechtswissenschaft, die sein eigentlicher Beruf war. Und so sind denn auch die Compositionsversuche, die er damals machte, so vielen Beifall sie auch bei Kennern und Liebhabern fanden, doch nur als Mußearbeiten, als gleichsam zwecklose Ergüsse eines glücklichen Talentes anzusehen. Indeß bereiteten sie schon damals nach innen und außen den Ruf und das Ansehen vor, in denen später ihr Schöpfer als Musiker und Musikgelehrter stand. Unter den Studirenden der Universität Würzburg bestand damals ein Harmoniemusik-Verein, dessen Direktor immer der anerkannt geschickteste Musiker der Commilitonen war. Bei dem ersten Abgang eines solchen fiel die Wahl auf F. Auch nachher, als 1804 auf Antrieb des damaligen Curators der Universität dieser Verein zu einem stehenden Bildungsinstitut der Akademie erhoben wurde, ward er zum Vorstand desselben ernannt und als solcher von der Regierung besoldet. Daneben trat er als Privatdocent bei der Section der allgemeinen Wissenschaften ein. Der Wirkungskreis jener musikalischen Anstalt dehnte sich unter seinem Directorat von Jahr zu Jahr immer weiter aus, so daß 1811, wo als traurige Folge von der Aufhebung der Klöster und Stifter die Musik, besonders auf dem Lande, so sehr gesunken war, dieselbe zu einer allgemeinen Landesschule umgestaltet wurde, in welcher namentlich die Präparanden des Schullehrer-Seminar's, wie überhaupt ausgezeichnete musikalische Subjecte ihre Bildung erhalten sollten, und zu dem Behufe auf F's.

Vorschlag von Seiten des Staates für jedes einzelne Instrument eigene Lehrer angestellt wurden. Es war dies ein wichtiges Ereigniß für die Cultur der Musik in der ganzen Gegend, das Fs. Namen nie erlöschen lassen wird in der Geschichte unserer Kunst. Die letzte Erweiterung erhielt die Anstalt 1820 durch die Beifügung einer eignen Gesangsschule, die bis dahin noch gefehlt hatte. Die Zahl der Theilnehmenden belief sich bald über 300, und nun sah sich F. nahe dem Ziele seines unermüdeten Strebens. Durch eigene Mittel war er im Stande, die größten Werke unserer gefeiertesten Meister aufzuführen und dadurch ein Muster aufzustellen für alle öffentlichen Musiken in der ganzen Umgegend. Um den Einfluß dieser Anstalt auf die gesammte Volkscultur im Gebiete des Schönen durch alle Kirchen und Schulen, nicht nur des Würzburgischen Kreises allein, sondern des ganzen Königreichs Baiern, zu führen und der Gesammtbildung die nöthige Einheit zu verschaffen, schrieb F. eine umfassende Musikschule, welche dann gleich nach ihrem Erscheinen in allen größern Schulen des Würzburger Kreises und noch über diesen hinaus eingeführt wurde. Dieselbe beschränkt sich nicht blos auf die Lehre der Harmonie, sondern erstreckt sich auch auf die Lehre vom Gesang, den Unterricht auf allen Orchesterinstrumenten und die Direction jedes Singe- und Instrumentalchors. So wie F. im musikalischen Bereiche eine ausgedehnte Sphäre der Wirksamkeit zugetheilt ward, erhielt er diese in mancher Beziehung auch in dem mehr wissenschaftlichen, indem er 1811 zum außerordentlichen Professor bei der philosophischen Facultät, später zum ordentlichen Lehrer der Aesthetik und Pädagogik und endlich zum Mitglied des Kreis-Scholarchats im untern Mainkreise ernannt wurde. Unter den Vorlesungen, welche er in allen genannten Eigenschaften an der Universität Würzburg hielt, waren besonders diejenigen über die Kunst des rednerischen Vortrags und über Encyclopädie und Methodologie der Gymnasialstudien höchst interessant. Ueberraschend war dabei die dialektische Gewandtheit, mit welcher er auch hier den Einfluß der Musik auf die Erziehung und schöne Redekunst an's Licht zu ziehen wußte. — Von seinen Compositionen sind erschienen: eine Serenade für Flöte, Clarinette, Violine und Fagott oder Violoncello; Duo's für Clarinette und Violine, ein Concert für Klavier zu 4 Händen, Sonaten für Klavier und für Klavier und Violine u. s. w.; im Manuscript sind außerdem von ihm Sinfonien, Cantaten und auch eine Oper u. s. w. vorhanden. Die Abhandlungen und Recensionen, die er in die Leipziger allgem. mus. Zeitung und in die „Cäcilie" lieferte, und die Artikel für die Ersch und Gruber'sche Encyclopädie zeigen von seinem Reichthum an musikalischen Kenntnissen.

Fröhlich, Nanette, Barbara und Josepha. Diese drei talentvollen Schwestern sind in Wien in den Jahren 1797, 1799 und 1805 geboren und genossen den musikalischen Elementar-Unterricht bei dem Chorregenten Hanß, sowie sie im Gesang von Siboni unterwiesen wurden. Die älteste, Nanetta, ging aus Hummels Schule als gute Pianistin hervor und wurde 1819 Gesanglehrerin am Conservatorium in Wien. Die zweite, Barbara, mit dem Flötisten Ferd. Bogner (s. d.) verehelicht, erhielt eine Anstellung als Musikmeisterin am adlichen Fräuleinstift zu Hernals bei Wien und war eine vortreffliche Altsängerin. Die jüngste, Josepha, wurde ihrer ältesten Schwester Schülerin, versuchte sich nach ihrem Austritt aus dem Conservatorium mit Glück auf der Bühne in Sopranpartien und begab sich 1822 zu Siboni

nach Kopenhagen, unter dessen Leitung sie sich während zweier Jahre noch mehr vervollkommnete. Darauf bereis'te sie Schweden und Norwegen und erntete in Concerten reichen Beifall; dann ging sie nach Italien und sang 1829 in Venedig und 1831 zu Meiland, worauf sie, zur dänischen Kammersängerin ernannt, in ihre Vaterstadt zurückkehrte, wo sie dann und wann sich in Concerten hören ließ.

Frohberger, Johann Jacob, Sohn eines Cantors zu Halle und daselbst im J. 1637 geb. Den durchreisenden schwedischen Gesandten entzückte des 15jährigen Knaben wunderschöne Sopranstimme in dem Grade, daß er ihn mit sich nach Wien nahm und dort dem Kaiser Ferdinand III. vorstellte. Dieser schenkte ihm ebenfalls seine Huld und ließ ihn nach Italien reisen, um unter Frescobaldi in Rom zu studiren u. ernannte den 1655 als vollendeten Meister Wiederkehrenden zum Hoforganisten. Sein Orgelspiel war unter dem genannten italienischen Meister zu einer für seine Zeit unerhört großartigen geworden und auch das Klavier verstand er kunstreich zu behandeln, wie er auch zu den Ersten gehörte, die für dieses Instrument geschmackvoll zu setzen verstanden. Dies Alles wurde auch u. A. in Dresden anerkannt, wo er bei einem Besuch vor dem Churfürsten Johann Georg II. sich hören ließ, diesem die vorgetragenen Toccaten, Suiten, Capriccen und Ricercaten, 18 an der Zahl, in eigner Handschrift überreichte und dafür mit einer goldnen Ehrenkette belohnt wurde. Im J. 1662 machte er sich auf den Weg, um in England seine Virtuosität hören und bewundern zu lassen; noch auf französischem Boden wurde er von Räubern überfallen und beraubt, und nur mit dem Allernothdürftigsten versehen gelangte er an Bord des Schiffes, das ihn nach England überführen sollte. Schon nahe der Küste, gerieth das Fahrzeug in die Hände von Piraten; noch während des Enterns derselben sprang F., von Jugend auf ein guter Schwimmer, kühnen Muthes in die See und gewann das Ufer glücklich. Hier wurde er von einem Fischer in dessen Hütte aufgenommen und mit ärmlichen Kleidern versehen, in denen er sich nach London durchbettelte. Niedergeschlagen irrte er in den Straßen dieser Hauptstadt umher und kam auch in die Nähe der Westminster-Abtey; es ist gerade Gottesdienst in derselben und die hehren Klänge der Orgel mahnen ihn mächtig, dem Lenker aller Dinge für die glückliche Erhaltung seines Lebens sein Dankgebet darzubringen. Er tritt ein, wirft sich mit inbrünstiger Andacht auf die Kniee und überhört in seiner Versunkenheit ganz, daß der Gottesdienst längst zu Ende gegangen ist. Die rauhe Stimme eines alten Mannes heißt ihn endlich gehen; aus dem sich entwickelnden Gespräche ergiebt sich, daß F. den Organisten der Kirche vor sich hat, und das Endresultat ist, daß der deutsche Künstler gegen freie Wohnung, Kleidung und Kost als Bälgetreter sich bei dem Alten verdingt. Dieser, ein roher und gemeiner Mensch, behandelte F. schlecht genug, und einstmals, als bei der Vermählung Karl's II. mit Catharina von Portugal, Organist und Balgtreter im Palast von Whitehall ihr Amt verrichteten und F. wahrscheinlich durch die Pracht der Umgebung abgezogen, einmal Wind zu schöpfen unterlassen hatte, schlug ihn sein Peiniger sogar in's Gesicht. Voll brennenden Schmerzes über diese Entwürdigung, greift F., nachdem sich der Organist mit den übrigen Kapellisten in ein Seitengemach zurückgezogen, in die Orgel und entlockt ihr mächtige dissonirende Akkorde, die er so kunstgerecht auflös'te, daß Alles in Staunen geräth. An seinem Spiel erkannte ihn auch eine der anwesenden Damen,

die in Wien eine zeitlang seine Schülerin war, und beeilte sich, dem König ihre Entdeckung zu machen. Dieser ließ F. vor sich bringen, sich seine Fata mittheilen und belohnte ihn, nachdem er auf einem herbeigeschaften Klavier zum Entzücken des ganzen Hofes gespielt hatte, mit der eigenen goldenen Halskette. Von nun an genoß F. die ehrenvollsten Auszeichnungen und kostbare Geschenke entschädigten ihn reichlich für seine erlittenen Verluste. Trotz alledem überkam ihn doch endlich die Sehnsucht nach dem deutschen Vaterlande und er ging nach Wien zurück. Hier waren während seiner Abwesenheit seine Feinde und Neider, deren er, wie jeder bedeutende Mensch, viele hatte, nicht müßig gewesen und hatten den Kaiser so gegen ihn einzunehmen gewußt, daß der einstige Günstling ihm nicht einmal mehr nahen durfte. Tief gekränkt verlangte er seine Entlassung und erhielt sie auch, worauf er sich nach Mainz zurückzog und den Rest seines Lebens in dieser Stadt zubrachte. Sein Tod erfolgte im J. 1695. — Von seinen Compositionen hat F. selber nichts in den Druck gegeben; erst nach seinem Tode erschienen: „Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, capricci e fantasie etc., per gli amatori di cimbali, organi ed istromenti“ Mainz, 1695 (und in einer zweiten Auflage 1699) und „Diverse ingegnosissime, rarissime e non mai più viste curiose partite di toccate, canzone, vicercate, allemande e gigue di cimbali, organi ed istromenti“ (Mainz 1714). Außerdem besaß, wie Gerber versichert, Mattheson handschriftlich ein merkwürdiges Werk in vier Theilen, in dem F. „seine wundersamen Fata und Reise-Avantüren musikalisch exprimirt“.

Fronte, s. Orgelfronte.

Front-Pfeifen, Gesichts-, Prospect-, Façade-Pfeifen sind diejenigen Orgelpfeifen, welche so in einer Orgel (in der Façade) stehen, daß sie von dem Innern der Kirche aus gesehen werden können. Damit sie der Orgel ein schönes Aussehen geben, werden sie aus reinem englischen Zinn mit aufgeworfenen Labien gearbeitet und hell polirt. Früher setzte man Pfeifen verschiedener Stimmen in die Front; jetzt aber nur Prinzipale, und zwar aus dem Grunde, weil diese als dominirende Stimmen am stärksten wirken müssen, was von der Front aus mehr geschieht, als wenn sie im Innern der Orgel stehen. — Die Frontpfeifen theilt man nach alten Regeln der Kunst in klingende und stumme (blinde); alle werden symmetrisch, und zwar entweder in grade Felder, oder in Thürme geordnet. Den klingenden wird der Wind durch Condukten zugeführt. Am meisten imponirt das Aeußere einer Orgel, wenn die größten Pedal-Prinzipalpfeifen auf den Flügeln stehen, die größten Manual-Prinzipale die Mitte der Façade und Lücken zwischen diesen Mittelfeldern nicht große, sondern nur mittelmäßig kleine und stumme Pfeifen ausfüllen. Im 17. Jahrh. vergoldete man die in jedem Hauptfelde stehende größte Pfeife und benutzte den Aufschnitt, sowie die Labien dazu, ein Gesicht von großer Häßlichkeit zu bilden, weshalb solche Pfeifen auch Monstres (Ungeheuer) genannt wurden.

Frontispice, Frontispicium und Fronton, s. Prinzipal.

Frosch, der Name desjenigen Stückchen Holzes oder Elfenbeins unten an dem Bogen eines Geigeninstruments, in welchem der Pferdehaar-Bezug befestigt (eingeleimt) ist, und das, je nachdem der Bogen stärker oder weniger gespannt werden soll, vermittels einer am Ende des Bogens befindlichen Schraube auf- und niedergeschoben

werden kann. Die Breite desselben richtet sich nach der Länge und Biegung des Bogens, beträgt aber selten mehr, als ungefähr einen Zoll. Um den Bogen sicher und fest führen zu können, ist es nothwendig, daß der Frosch möglichst fest in dem Bogenstocke steht, also genau an demselben anschließt und in dem eingeschnittenen Gleise durchaus nicht wackelt. — In der Orgelbauersprache sind Frösche hölzerne keilförmige Klötzchen, die zum Koppeln zweier Manuale dienen. Ihre Breite ist gleich der der Tasten, ihre Höhe etwa 1/2" und ihre Länge etwa 1 1/2—2"; sie werden zum Zwecke des Koppelns 1) unter die blinden Tasten des Obermanuales, mit ihrem flach und scharf auslaufenden Theile nach dem Unterklaviere hin über die blinden Tasten des Untermanuals, 2) mit ihrem flach und scharf auslaufenden Theile nach dem Oberklaviere hin geöffnet, und zwar so befestigt, daß, wenn das Obermanual nach dem Spieler hin gezogen wird, sich die Frösche deshalb auf die des Untermanuals begeben; und da sie sich übereinanderliegend sanft berühren, indem sie jetzt den vorher zwischen den Tastaturen befindlichen Raum ausfüllen, so muß, wenn eine Obermanual-Taste angegeben wird, diese die unter ihr liegende Untermanual-Taste mit niederdrücken, welche Koppel Froschkoppel, auch Schiebekoppel genannt wird. Wenn die Frösche von ihrer Verjüngung an mit einem etwa 1—1 1/2" langen Einschnitt versehen sind, heißen sie Gabeln, oder auch Scheeren-Koppelhölzer. — S. auch Durchstecher.

Frosch, oder Froschius, Johann, hat einen Taktat verfaßt, unter dem Titel: „Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectens, jam recens publicatum", Straßburg 1535. Von den Lebensumständen F's. weiß man nichts; man vermuthet nur, daß er ein Carmelitermönch aus Bamberg gewesen sei, der in Augsburg Doktor der Theologie war und zu Nürnberg 1533 als Pastor an der Sebalduskirche gestorben ist. Das Werk scheint nach seinem Tode erst herausgekommen zu sein und ist nicht ohne Interesse. Larborde nennt irriger Weise den Verfasser Freschi, und das haben Manche, z. B. Gerber, Choron und Fayolle u. s. w. nachgeschrieben.

Froschoure, einer der ältesten Notendrucker, arbeitete als Buchdrucker zu Augsburg von 1496 bis 1501. Unter seinen Notenwerken ist Mich. Kiensbeck's „Lilium musicae planae" als sein erstes merkwürdig, welches er mit in Holz geschnittenen, unbeweglichen Noten druckte.

Frovo, Joao Alvarez, Kaplan und Bibliothekar König Johann's IV. von Portugal, geb. zu Lissabon im J. 1608 und gest. 1671, hat viele Kirchensachen componirt und sich auch durch mehrere theoretische Werke bekannt gemacht; davon ist eins gedruckt: „Discursos sobra la perfeçao do Diatessaron", Lissabon 1622. Folgende Manuscripte führt Machado noch von ihm an: „Speculum universale, in quo exponuntur omnium ibi contentorum auctorum loci, ubi de quolibet musices genere disseruut, vel agunt" (aus dem Jahre 1651): „Theorica et practica de musica"; „Breve explicaçao de Musica".

Frühwald, Joseph, geb. den 19. Jan. 1783 im Pfarrbezirk der niederöster. Stiftsherrschaft Göttweih, erhielt den ersten Musik-Unterricht in der Benediktiner-Abtey Göttweih und wurde im 10. Jahre als Sängerknabe angenommen. 1798 kam er nach Wien, fand später eine Anstellung am Leopoldstädter Theater und wirkte häufig

mit dem besten Erfolge bei Kirchenmusiken mit. Von Salieri empfohlen, erhielt er 1807 einen Platz bei der kaiserlichen Hofoper und wurde zu zweiten und dritten Tenorpartien verwendet. 1817 wurde er Gesanglehrer und Professor des Elementar-Unterrichts am Wiener Conservatorium, und später, nach Philipp Körner's Tode, Gesanglehrer an der Hofkapelle und erster Choralist.

F-Schlüssel, das Zeichen, nach dem die Note auf der 4. Linie des Systems f heißt, (welches f sich in der kleinen Octave befindet);

Dieses Zeichen ist für alle tiefen Stimmen gebräuchlich, (daher es auch Baß-Schlüssel heißt), als: den Baß in Gesang-, Klavier-, Orgel- und Harfensachen, den Contrabaß, das Violoncello (mit Ausnahme der hohen Tonlagen), das Fagott (ebenso), Contrafagott, Serpent, die Tuba u. s. w. Ehedem wurde dieser Schlüssel auch für die hohen Baßstimmen auf die dritte, und für sehr tiefe auf die fünfte Linie gestellt.

Fuchs, Aloys, Conzept-Adjunkt bei dem K. K. Hofkriegsrath in Wien, geb. den 26. Juni 1799 zu Raase in österreichisch Schlesien, wurde von seinem Vater, dortigem Schulmeister, im Singen unterrichtet, erlernte auch das Klavierspiel und machte solche erfreuliche Fortschritte, daß er bald Alles vom Blatte zu lesen und zu treffen im Stande war. Mit einer sehr schönen Sopranstimme begabt und im Besitz der nothwendigsten Vorbegriffe der Generalbaßlehre, fand er im 11. Jahre eine freundliche Aufnahme als Sängerknabe im Minoritenkloster in Troppau, machte dort den sechsjährigen Cursus der Humaniora durch, übte fleißig die Orgel, mit welcher er sich schon zu Hause befreundet hatte und studirte ohne alle Anleitung das Violoncello. 1816 ging er nach Wien, um die philosophischen und juridischen Wissenschaften zu studiren, gewann, bei gänzlicher Mittellosigkeit auf Selbsthülfe beschränkt, durch Lectioniren seine Subsistenz, erweiterte im Umgange mit den vorzüglichsten fremden und einheimischen Tonkünstlern die bereits erworbenen musikalischen Kenntnisse, brachte es im Klavier- und Violoncellspiel zu einer größern Vollkommenheit und war in dieser Hinsicht, sowie seiner Gefälligkeit wegen, bei allen öffentlichen und Privataufführungen ein stets willkommener Gast. Nach dem im J. 1823 erfolgten Eintritt in den Staatsdienst, mußte natürlich sein Musiktreiben etwas beschränkt werden und das öffentliche Mitwirken ganz aufhören. Von diesem Zeitabschnitte an widmete F. seine spärlichen Mußestunden mit reger Vorliebe dem Studium der Musikgeschichte. Als er durch die fleißige und sorgfältige Lectüre des biographischen Theiles die Mehrzahl der berühmten Tonkünstler kennen gelernt hatte, reifte in ihm der verdienstliche Entschluß, eine Universal-Collection eigenhändig geschriebener Tonstücke von klassischen Tonsetzern aller Länder und Zeiten anzulegen. Dieses Unternehmen war von Erfolg gekrönt und die bis zu dem Tode des fleißigen und eifrigen Mannes, im März 1853, zusammengebrachte Autographen-Sammlung in großem Maßstabe, ist wohl einzig in ihrer Art. Der größte Theil besteht aus ganzen, schon an und für sich seltenen und schätzbaren Stücken, vollständigen Partituren und dergl.; nur von sehr wenigen Autoren sind bloß fragmentarische Skizzen vorhanden. Daß übrigens F. vermöge seiner

musikalischen Kenntnisse und kritischen Einsicht zu einem solchen Unternehmen vollkommen berufen war, darüber gab ihm ein durchaus competenter Richter, Hofrath Kiesewetter in Wien, das vollgültigste Zeugniß in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung, Jahrgang 1832, Nr. 45. Fast gleichzeitig mit der erwähnten Collection entstand auch eine Porträt-Sammlung von Componisten, Sängern und Sängerinnen, Instrumental-Virtuosen, Dilettanten und musikalischen Schriftstellern, die ebenfalls vieles Werthvolle enthält.

Fuchs, Georg Friedrich, geb. zu Mainz den 3. Decbr. 1752, lernte schon sehr frühzeitig Clarinette, Horn und Fagott blasen und wurde später Cannabich's Schüler in der Composition. 1784 begab er sich nach Paris, nachdem er Regiments-Musikmeister in Zweibrücken gewesen war. Zur Zeit der Gründung des Conservatorium's in Paris wurde er einer der zwölf Lehrer, welche die Musiker für die Armeen der Republik zu bilden hatten. Bei der Reform der Anstalt im J. X. der Republik verlor er seine Stelle und arrangirte und componirte für's liebe Brod alles Mögliche für Harmoniemusik. Gestorben ist er zu Paris den 9. Octbr. 1821. Als Componist und Arrangeur für Blasmusik war er zu Anfang unsres Jahrh. in Frankreich sehr angesehen und man hat von ihm: eine große Menge Märsche, Stücke für Harmoniemusik, Concerte für Clarinette, Flöte und Horn, Duo's, Trio's, Quartetten u. s. w. für Blasinstrumente und auch ein Heft Streichtrio's.

Fuchs, Heinrich, geb. den 18. Febr. 1791 und gestorben den 14. März 1849 als Kammermusikus in Dessau, war ein vorzüglicher Hornvirtuos und hat auch viel für sein Instrument componirt.

Fuchs, Peter, ein guter Violinvirtuos, geb. in Böhmen um die Mitte des vorigen Jahrh., lebte 1768 zu Prag und ging später nach Ungarn, von wo aus er im J. 1794 als erster Violinist an der Hofkapelle nach Wien berufen wurde. Diese Stelle hatte er bis an seinen Tod, der im J. 1804 erfolgte, inne. Er hat viele gute Schüler gebildet und auch Mehreres — Violinvariationen, ein Concert, Sonaten für Violine und Violoncello — componirt und herausgegeben.

Fuellana, Michael de, ein spanischer Tonkünstler aus dem 16. Jahrh., der zu Navalcarnero bei Madrid geboren war und 1554 zu Sevilla eine Sammlung von Stücken für die Viola unter dem Titel: „Orfeica Lyra" etc. herausgegeben hat.

Fuentes, Francisco de Santa Maria, ein spanischer Mönch aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., hat zu Madrid im J. 1778 ein theoretisches Werk: „Dialectos Musicos" etc. (eine Art Compositionslehre) herausgegeben.

Fuetsch, Joachim Joseph, geb. zu Salzburg am 12. August 1766, lernte zuerst bei dem dasigen Stadtpfarr-Chorregenten Jacob Freistädtler die Anfangsgründe im Gesang und wurde darauf 1775 als Singknabe in das Kapellhaus aufgenommen, wo er 8 Jahre verweilte. Während dieser Zeit unterrichtete ihn der Hofviolinist Joseph Hafeneder im Violinspielen und dann wurde er Leopold Mozart's Schüler. Endlich verlor er seine schöne Altstimme und mit ihr 1784 auch seine Stelle im Kapellhause. Hierauf wählte er das Violoncello zu seinem Hauptinstrumente, bildete sich jedoch nur vermittels seiner bereits erlangten Fertigkeit im Violinspiele, ohne allen Unterricht, zu einer achtenswerthen Geschicklichkeit heran. Nach dem Tode des Hofvioloncellisten Anton Ferrari erhielt er dessen Stelle, mußte sich jedoch zuvor noch

unter der Leitung des Luigi Zardonati, welchen der Erzbischof eigens zu dem Behufe von Verona hatte kommen lassen und auf ein Jahr in seine Dienste nahm, weiter in seinem Spiele ausbilden. Den Generalbaß studirte er beim Kapellmeister Abbate Luigi Gatti; auch arbeitete er nachher noch in der Composition unter Michael Haydn. Er schrieb Concerte, Solo's, Exercitien rc. für sein Instrument, und diese, wie seine Sonaten für Violoncello und Baß, werden als gründlich gerühmt, sind aber Manuscript geblieben. Dagegen sind in Wien 3 und 4stimmige Männergesänge von ihm erschienen.

Füchs, Ferdinand, gest. zu Wien am 8. Januar 1848 als Mitglied des Hofopernorchesters, war ein Schüler des Conservatorium's genannter Stadt und hat in einer Oper „Gutenberg" und in mehreren Liedercompositionen Talent, wenn auch keine originelle Schöpfungskraft, bewiesen. Unter anderen Compositionen hat er auch eine Oper: „der Student von Salamanka" hinterlassen, die aber unsres Wissens noch nicht aufgeführt worden ist.

Führer, lat. Dux, Subjectum, ital. guida, franz. Sujet (spr. ßüscheh), Benennung des Fugenthema's im Gegensatz zum Gefährten. S. Fuge.

Füllpfeife, so viel wie blinde Pfeife, eine Pfeife, die nicht klingend ist, sondern nur zur Ausfüllung und Zierde eines Raumes in der Orgelfronte.

Füllquinte ist eine Prinzipalstimme von $5^1/_3'$; sie erhielt wahrscheinlich ihren Beinamen von ihrer Größe und ihrem scharfen Prinzipaltone, vermöge welcher Eigenschaften sie nur für sehr stark besetzte Orgelabtheilungen, als in ein mit vielen Stimmen besetztes Hauptmanual, deren Hauptton sie vorzügliche Fülle giebt, disponirt werden darf. In Verbindung mit Prinzipal 4′ und $3^1/_5'$, in schnellen Passagen benutzt, giebt sie einen 8füßigen Ton von ganz eigenthümlichem und nicht unangenehmem Charakter.

Füllstimme ist 1) eine solche Stimme, die eine vielfach besetzte Hauptstimme entweder im Einklange der in der Octave verstärkt, oder 2) eine solche, welche die Harmonie des Ganzen durch Verdoppelung einzelner, schon in den Hauptstimmen enthaltener Intervalle der Akkorde noch mehr ausfüllt. In der Orgelbauersprache ist das Wort Füllstimme die generelle Benennung für alle Terz- und Quintstimmen.

Fünf. Die Ziffer 5 bedeutet in der Generalbaßschrift die fünfte Klangstufe, die Quinte; über eine Note gesetzt bedeutet sie wohl auch, eben so wie 3, den Dreiklang, und bei der Applicatur den fünften oder kleinen Finger.

Fünfer (Numerus quinarius) heißen die melodischen Glieder einer Periode, die aus 5 Takten bestehen, oder ihren vollständigen Sinn mit dem 5. Takt erreichen; sie entstehen meistens aus der Vereinigung eines Dreiers und Zweiers. z. B.

Bspl. 111:

oder:

Wenn nicht gerade eine dringende Nothwendigkeit vorhanden ist, z. B. ein zu componirender Text, so hütet man sich meist vor dem fünftaktigen Rhytmus, der immer etwas Hinkendes hat. Am wenigsten störend ist der Fünfer, wenn er so eingerichtet ist, daß die Figur eines Taktes auf einer andern Tonstufe in dem darauffolgenden Takte wiederholt wird, wie z. B. in Mozart's Lied „An Chloë", gleich zu Anfang.

Fünfstimmig wird ein Tonstück oder ein einzelner Satz desselben genannt, in welchem fünf verschiedene Stimmen eine ihnen ganz eigene und besondere melodische Tonfolge haben. — S. auch Quintett.

Fünftheilige Taktarten, sind diejenigen, welche aus 5 Achtel- oder 5 Viertelnoten zusammen gesetzt sind. Unser angeborenes Gefühl sträubt sich gegen diese Fünfviertel- oder Fünfachtel-Takte, die ebenso wie die fünftaktigen Rhythmen etwas Hinkendes haben. Ein Beispiel von einem im $^5/_4$ Takte geschriebenen Satze befindet sich im 2. Finale von Boieldieu's „weißer Dame".

Fürstenau, Caspar, geb. in Münster am 26. Febr. 1772, bildete sich in seiner Jugend nach dem Willen seines Vaters, der Mitglied der bischöfl. Kapelle in Münster war, und unter dessen Leitung zum Oboebläser. Schon hatte er, noch Knabe, eine ziemlich bedeutende Fertigkeit auf seinem Instrumente erlangt, als der Tod ihm den Vater entriß und er nun von seiner sorgsamen Mutter dem Vater der weltberühmten Künstlerfamilie Romberg, Anton Romberg, zur weitern Ausbildung in der Musik übergeben wurde. Die bekannte Vorliebe dieses Mannes für das Fagott stimmte mit F's. Neigung gar nicht überein und war nicht geeignet den unerfahrenen Knaben zur fleißigen Uebung des gewissermaßen aufgedrungenen Instrumentes aufzumuntern, und da er einmal durchaus keine Lust dazu hatte, so durfte er sich frei ein Instrument wählen. Talent und Neigung bestimmte ihn für die Flöte und nun, schon 13 Jahr alt, ward die Uebung desselben mit so viel Eifer und und beharrlichem Fleiße getrieben, daß er bald, um sich und seine dürftige Familie zu ernähren, als Flötist in das Militär-Hautboisten-Corps und als 16jähriger Jüngling in gleicher Eigenschaft in die bischöfliche Kapelle eintreten konnte. Jetzt nahm er bei dem Domorganisten Antoni in Münster auch Unterricht in der Composition, die praktischen Studien seines Instruments unausgesetzt und stets gleich eifrig fortsetzend. 1793 machte er die erste Kunstreise durch Deutschland und schon im folgenden Jahre erhielt er den Ruf als erster Flötist in die Kapelle zu Oldenburg, wo er demnächst auch als Lehrer des Herzogs angestellt wurde. Von 1811 an, wo die Kapelle in Oldenburg entlassen wurde, lebte er stets mit seinem Sohn (s. unten) auf Reisen, auf welchen er in ziemlich ganz Europa als ein vorzüglicher Flötenvirtuos und fleißiger Componist für sein Instrument rühmlichst bekannt wurde. Sein Tod, am 11. Mai 1819, durch einen Schlagfluß war schnell und leicht; er befand sich damals grade zu Oldenburg im Kreise seiner Familie. — Seine Compositionen, ungefähr 60 an der Zahl, bestehen in Concerten, Fantasien, Variationen, Rondo's, Potpouri's u. s. w.

Fürstenau, Anton Bernhard, der Sohn des Vorhergehenden, einer der ausgezeichnetsten Flötenvirtuosen der neuern Zeit, geb. zu Münster am 20. Octbr. 1792. Sein erster und einziger wirklicher Lehrer in der Musik war sein Vater, der ihm in seinem 6. Jahre schon Unterricht auf der Flöte zu ertheilen anfing. Kaum sieben Jahre alt konnte er sich schon in einem Hofconcerte zu Oldenburg, wohin sein Vater in-

zwischen gekommen war, hören lassen. Die kostbare Flöte, welche ihm hierauf der Herzog zum Geschenk machte, war ein mächtiges Aufmunterungsmittel zu fernerem Fleiße, der dann in dem Beifalle, welchen er in Concerten zu Oldenburg und auch Bremen, nach welch letzterer Stadt sein Vater zuweilen mit ihm reis'te, einerntete, immer den schönsten Lohn fand. In seinem 9. Jahre begann er das Studium der Composition. Der Mangel an Gründlichkeit und leichtfaßlicher, den Knaben anziehender Darstellung, den sein Lehrer, ein Freund seines Vaters dabei zeigte, hinderte ihn anfangs in der Entwickelung seines glücklichen Talents; doch holten bei gereifterem Alter und selbstständiger Erkenntniß eigene Studien das Versäumte oder noch nicht Erlangte bald nach. 1803 unternahm sein Vater die erste, aber gleich in jeder finanziellen und rein künstlerischen Hinsicht höchst vortheilhafte größere Kunstreise mit ihm über Bremen, Hamburg bis nach Kopenhagen. Die zweite 1805 durch Deutschland nach Petersburg, nachdem er das Jahr vorher (also in seinem 12. Jahre) schon als herzogl. Kapellmusikus in Oldenburg angestellt worden war. Und so wurde fast in jedem der folgenden Jahre ein kleinerer oder größerer Ausflug gemacht, von denen der Wunderknabe immer mit neuen Triumphen zurückkehrte, bis 1811 nach Auflösung der Oldenburgischen Kapelle Vater und Sohn die große Wanderung antraten, auf der sie ihren vaterländischen Ruf zu einem wahrhaft europäischen erhoben. Oldenburg blieb dabei immer der eigentliche Wohnsitz der ziemlich zahlreichen Familie, zu welcher die beiden Künstler von Zeit zu Zeit mit den wohlerworbenen Gütern zurückkehrten. Des ewigen Reisens müde, auch wegen körperlicher Schwächlichkeit des Vaters, nahm 1807 Anton Bernhard eine Anstellung im Orchester zu Frankfurt a/M. an, wohin ihm dann die ganze Familie folgte. Der Umgang hier mit Vollweiler war von nahmhaftem Einflusse auf seine fernere theoretische Bildung, der er jetzt den größten Theil seiner Mußezeit widmete. Dem Vater zu Gefallen, der wieder hergestellt, sich gar nicht in der Unthätigkeit gefiel, ergriff er 1818 auf's Neue den Wanderstab, bereis'te das südliche Deutschland und Holland. Die Familie zog wieder nach Oldenburg, wohin er 1819, nachdem er sich 1818 längere Zeit zu Aachen während des Congresses aufgehalten und auch gespielt hatte, ebenfalls durch Ostriesland zurückkehrte. In dieser Zeit starb der Vater. Wie sehr ihn dessen Verlust schmerzte, kann nur der begreifen, der mit dem Leben und mit den Verhältnissen dieses Künstlers genau bekannt ist. Nicht bloß die Bande der kindlichen Liebe fesselten ihn an den Vater: es war etwas Höheres, Heiligeres noch, was sie vereinte — die Kunst hatte Beide gleichsam identificirt. Dazu kam sein Verhältniß nach außen: Ohne Anstellung sollte er nun durch einen bloß zufälligen Verdienst allein eine ziemlich zahlreiche Familie ernähren; daß der Ertrag der Concerte ferner derselbe große sein würde, mußte er bezweifeln, da es besonders das Zusammenspiel mit seinem Vater gewesen war, welches ihre Concertsäle bisher so außerordentlich gefüllt hatte. So kam ihm denn der Antrag der ersten Flötenstelle in der königl. Kapelle zu Dresden höchst erwünscht, um so mehr, als damit zugleich auch einer seiner sehnlichsten Wünsche, mit C. M. von Weber näher bekannt zu werden, realisirt wurde. Sobald er von einem bösartigen Scharlachfieber, welches 1819 ihn befiel, wieder hergestellt war, ging er 1820 mit Mutter und Geschwistern nach Dresden. Seine Aufnahme war beim Hofe und beim Publikum, wie bei seinen Vorgesetzten und Collegen, gleich erfreuend und ehren-

voll. In diese Zeit fällt auch die erste Veröffentlichung von seinen Compositionen, deren Zahl sich nach und nach bedeutend gesteigert hat, so daß man über 100 Werke — Concerte, Variationen, Rondo's, Fantasien, Duette, Terzette, Quartette, Etüden u. s. w. — von ihm hat, die allen Flöteblasenden lieb und werth sind. Außerdem hat er eine Flötenschule verfaßt und herausgegeben, mehrere treffliche Aufsätze über Flötenspiel u. s. w. in der Leipziger allgem. mus. Zeitung veröffentlicht und viele gute Schüler gebildet. In Dresden, von wo aus er auch noch eine lange Reihe von Jahren immer Kunstausflüge unternommen hat (von diesen wollen wir nur die Reise erwähnen, die er 1826 mit Weber nach London machte), ist er auch am 18. Novbr. 1852 gestorben. — Sein Sohn und Schüler Moritz Fürstenau, geb. im J. 1824 zu Dresden, ist der würdige Erbe seines Ruhmes und füllt auch die Stelle seines Vaters als erster Flötist des Dresdner Orchesters mit Vortrefflichkeit aus. Noch ehe Moritz sein 6. Jahr erreicht hatte, fing der Vater den Flöten-Unterricht mit ihm an und im 8. Jahre schon konnte er sich zum Erstaunen des Dresdner Publikums öffentlich hören lassen. Von 1833 an nahm ihn der Vater auf seinen Kunstreisen mit, auf denen er mit dem außerordentlichsten Beifalle gehört wurde.

Füßig, s. Fuß.

Fütterung nennt man die gebogenen schmalen Streifen von Holz, welche an den Seiten des Corpus der Geigeninstrumente oben und unten an die Zarge geleimt sind, damit die Decke (der Resonanzboden) und der Boden des Instruments desto fester an dieselben geleimt werden können.

Fuga, der lateinische und italienische Name der Fuge (s. d.). — Fuga aequalis motus; s. Fuga recta. — Fuga authentica, eine Fuge, deren Thema in aufwärtsgehenden Noten besteht. — Fuga canonica oder totalis, der eigentliche Kanon, in welcher die nachfolgende Stimme den Gesang der ersten durchweg von Note zu Note wiederholt. — Fuga composita, eine Fuge, deren Thema in stufenweisen Notenschritten sich bewegt. — Fuga contraria, eine Fuge, in der das Thema immerfort, oder meistentheils in der Verkehrung beantwortet wird. — Fuga impropria oder irregularis, eine nicht ganz streng gearbeitete Fuge. — Fuga in contrario tempore, eine Fuge im widrigen Takttheile, so viel wie Fuga per arsin et thesin. (s. unten). — Fuga incomposita, eine Fuge, deren Thema-Noten sprungweise gehen. — Fuga inversa, eine verkehrungsmäßige Fuge, die durchgehends von Anfang bis Ende mit allen Zwischen-Harmonien nach dem doppelt verkehrten Contrapunkt gefertigt ist, also mit Verkehrung der Stimmen in die Gegenbewegung gebracht werden kann. — Fuga libera, eine freie Fuge, in welcher eine Beimischung von fremden, nicht aus dem Thema fließenden Notensätzen vorhanden ist. — Fuga mixta heißt die Fuge, in welcher alle, oder doch mehrere Arten der Beantwortung: die Antwort in verschiedenen Intervallen, in Verkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung, Rückbewegung, Taktverrückung u. s. w. angewendet sind. — Fuga obligata, strenge Fuge; eine solche Fuge, deren Bestandtheile einzig und allein aus dem Hauptsatze und dessen Zergliederung genommen sind. — Fuga per arsin et thesin, eine Fuge, in welcher der Führer auf dem guten Takttheile anhebt und der Gefährte auf dem schlechten nachfolgt, oder umgekehrt. — Fuga per augmentationem, eine Fuge, bei der die Beantwortung mit Noten von doppelter Geltung geschieht. — Fuga per contrarium

simplex, eine Fuge, in welcher das Thema ohne besondere Berücksichtigung des Notenwerthes umgekehrt wird. — Fuga percontrarium reversum, eine Fuge, in welcher bei Umkehrung des Themas der Notenwerth genau berücksichtigt wird, so daß aus ganzen Tönen ganze, aus halben halbe werden. — Fuga per diminutionem, eine Fuge, bei der die Beantwortung in Noten verkleinerter Geltung auftritt. — Fuga per imitationem interruptam, eine Fuge, in der die Antwort durch Pausen unterbrochen ist, so daß sie also in einer Art Vergrößerung oder Erweiterung erscheint. — Fuga per motum contrarium, so viel wie Fuga contraria (s. oben). — Fuga perfidiata oder obstinata, eine Fuge, in welcher man hartnäckig nur eine Form verfolgt. — Fuga periodica oder partialis ist die gewöhnliche Fuge im Gegensatz zum Kanon, bei der also nur einzelne Theile und Perioden nachgeahmt werden und nicht, wie beim Kanon, ein fortgesetztes Nachahmen Note für Note stattfindet. — Fuga plagalis, eine Fuge, deren Thema in abwärtsgehenden Noten sich bewegt. — Fuga propria oder regularis, eigentliche Fuge, in welcher die einzelnen Theile völlig nach der ihnen eignen Regeln eingerichtet sind. — Fuga recta, eine Fuge, in welcher Führer und Gefährte in ähnlicher Begwegung fortschreiten. — Fuga reditta, eine Fuge, in welcher in der Mitte oder am Ende einige oder alle Stimmen auf kurze Zeit kanonisch durchgeführt werden. — Fuga retrograda, eine Fuge, in welcher der Gefährte in rückgängiger Bewegung; und Fuga retrograda per motum contrarium, in welcher er in rückgängig verkehrter Bewegung eintritt. — Fuga ricercata (spr. Ritscherkata), eine Kunstfuge, Meisterfuge, eine strenge Fuge, deren Hauptsatz in allen möglichen Gestalten künstlich und weitläufig durchgearbeitet vorkommt. — Fuga soluta, sciolta (spr. Scholta), so viel wie freie Fuge, Fuga libera.

Fugara, oder Fogara und Vogara (die beiden letzten Benennungen sind Corruptionen der ersteren), eine nur selten angetroffene Flötenstimme in der Orgel von enger Mensur und engem Aufschnitt, und von Metall oder englischem Zinn verfertigt. Ihr Ton hat Aehnlichkeit mit dem der Viola da Gamba (als Orgelstimme).

Fugato, ein in Fugenform gearbeiteter, jedoch nicht in der Strenge und Vollständigkeit dieser Form und namentlich nicht als selbständiges Ganze, sondern meist nur als Theil eines größern Ganzen ausgeführter Satz. Man findet solche Fugato's in Sonaten, Sinfonien, Quartetten u. s. w. und wir verweisen beispielsweise auf die Andantesätze der Beethoven'schen Eroica- und A-dur-Sinfonien, welche Fugato's enthalten.

Fuge, lat. und ital. Fuga, franz. Fugue (spr. Fügh'), ein mehrstimmiges Tonstück, in welchem ein Hauptsatz wechselsweise von allen Hauptstimmen ergriffen und von denselben nach gewissen Regeln nachgeahmt wird. Dabei ist die immer auf verschiedene Arten wiederkehrende Nachahmung des Hauptsatzes dergestalt verwebt, daß das Ganze ohne merkliche Absätze und Ruhepunkte und ohne Absonderung einer Hauptperiode von der andern fortströmt, bis alle Stimmen sich zum gemeinschaftlichen Schlusse neigen. Vermittels dieser Einrichtung wird eine Stimme so bedeutungsvoll wie die andere, so daß keine der andern zur Begleitung oder Ausfüllung dient, sondern jede derselben als Hauptstimme mit gleichem Rechte auftritt. Es ändert an dem Wesen der Fuge, wie es eben definirt ist, nichts, wenn statt blos einen Hauptsatzes,

zwei oder mehrere verarbeitet werden, die sich theils einzeln, theils verbunden hören lassen; eine Fuge mit bloß einem Hauptsatze heißt eine einfache, eine mit zwei oder mehreren Hauptsätzen ist eine Doppelfuge, drei-, vierfache Fuge u. s. w. Eben so erleidet die Fuge ihrem Grundcharakter nach keine Veränderung, sei sie auch in der Einrichtung ihrer einzelnen Theile verschieden schattirt und modificirt, wie die im Art. Fuga angegebenen verschiedenen Arten ahnen lassen. – Das Wort Fuge leitet sich vom lat. Fuga, die Flucht, ab und wird in Bedeutung genommen, als fliehen die einzelnen Stimmen vor einander; noch bezeichnender ist der mittelalterige Begriff von Fuga — die Jagd, dem nach die Stimmen sich einander jagen, was aber im Grunde wieder mit dem Begriffe eines Fliehens, Flüchtens zusammenfällt. Manche Tonlehrer aber leiten das Wort Fuge von dem deutschen Worte fügen her, z. B. André: „Eine Sache nach ihren Umständen geschickt einrichten". Auch in der Poesie hatten schon die altdeutschen Dichter das Wort Fuge zur Bezeichnung eines kunstgemäßen, das Wort Ungefüge aber zur Bezeichnung eines ungeregelten Verfahrens gebraucht, und Walther von der Vogelweide nennt solche ungeregelte Sänger Ungefüge und ihren Gesang Frau Unfuoge, (S. ebenfalls André's Compositionslehre, und zwar den Theil, der die Fuge behandelt). — Nächst der Eintheilung in einfache, Doppel-, drei-, vierfache Fugen u. s. w. und nächst den aus dem Art. Fuga ersichtlichen Fugenweisen, ergeben sich auch noch andere Eintheiluugen der Fuge, die sich aber auf ein mehr Aeußerliches beziehen. So theilt man die Fuge z. B. in Hinsicht auf die Stimmenzahl in zwei-, drei-, vierstimmige u. s. w., wobei jedoch zu bemerken, daß die vierstimmige Fuge die vorzugsweise angewendete ist; dann in Bezug auf die Mittel, durch welche die Fuge ausgeführt werden soll, in Singfugen und Instrumentalfugen und unter letzteren unterscheidet man wieder Orchester-, Quartett-, Orgelfugen u. s. w.; ferner spricht man von reinen und begleiteten Fugen. In ersteren nehmen alle Stimmen an der Fugenarbeit Theil, in letzteren erscheint neben den fugirenden Stimmen eine frei sich bewegende Stimme, z. B. ein Basso continuo wie oft bei Bach und Händel, oder eine frei figurirte Oberstimme, etwa Violine, wie oft bei Haydn, oder ein ganzes für sich figurirtes Orchester, wie in Mozart's Requiem bei dem Satze „Quam olim Abrahae". Endlich theilten auch ältere Tonlehrer, je nachdem das Thema in den Folgestimmen in diesem oder jenem Intervall eintritt, die Fuge in Sekunden-, Terzen-, Sexten-, Septimen-, Quart-, Quint- und Octavfugen ein. Die Quintfuge jedoch (d. h. diejenige Fuge, bei der die Beantwortung des Themas in die Quinte geschieht), ist die gebräuchlichste. — Gehen wir nun zum eigentlichen Bau der Fuge über, so ergiebt sich in nothdürftigen Umrissen etwa Folgendes: Bei der Fuge kommen folgende Hauptstücke in Betracht: 1) das Thema (Hauptsatz), auch Subject, (franz. Sujet, [spr. ßüscheh], ital. Sogetto, [spr. ßodschetto]), Führer, (lat. Dux, franz. Demande, [spr. Demangd], ital. guida) genannt; 2) die Antwort, oder der Gefährte, (lat. Comes, franz. Réponse, [spr. Repongß'], ital. Conseguenza oder Risposta); 3) der Wiederschlag, (lat. Repercussio, franz. Repercussion, [spr. Reperküßjong]); 4) die Gegenharmonie, auch Contrasubjekt (franz. contre-sujet, [spr. kongt'r ßüscheh]) genannt; 5) die Zwischenharmonie; 6) die weitere Ausführung; 7) der Schluß (Engführung und Orgelpunkt). 1) ad Führer. Die Wahl des Führers

ist der wichtigste Punkt; er soll eine kurze, leicht faßliche Periode bilden, die eine klare, kräftige, ungezwungene Harmonie zulasse und einer mannichfaltigen Behandlung fähig sei. Einfache Bewegung und geringer Tonumfang sind zu empfehlen, (der Umfang einer Quinte oder Sexte ist immer der beste); auch ist es gut, wenn z. B. ein Durthema in Moll (und umgekehrt) verwandelt werden kann. Ferner muß das Thema sich in kleinere selbstständige Phrasen auflösen lassen zu mannichfacher Benutzung in den anderen Stimmen, muß zu Nachahmungen geschickt und überhaupt so eingerichtet sein, daß die anderen Stimmen bald hier, bald dort in der Nachahmung eintreten können, ehe noch die vorhergehende Stimme völlig geendet hat, und in denselben Bindungen angebracht werden können, welche zur innern Verflechtung der Harmonie unentbehrlich sind. Da weder im melodischen noch im harmonischen Bau des Ganzen der Fuge ein Stillstand eintreten darf, so muß möglichst vermieden werden, den Führer mit einer vollständigen Schlußformel zu endigen, es wäre denn, daß auf der Schlußnote der Cadenzformel entweder der Gefährte eintrete, oder doch die Melodie ununterbrochen fortgeführt würde, bis der Gefährte eintreten könnte, so daß bei flüchtiger Berührung der Schlußnote in der einen Stimme die anderen Stimmen diese durch Fortmoduliren verdecken. (So enthält z. B. Graun's „Tod Jesu" drei Fugen, in welchem sich der Führer mit einer Schlußclausel endigt, nämlich: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" ꝛc., „Und was er zusagt" ꝛc., „Seine Seele ist voll Jammer" ꝛc.). In welchem Taktttheile der Führer anhebt, ist gleich, nur muß er auf der Thesis schließen. — 2) ad Gefährte. Die nach dem Führer eintretende Nachahmung desselben auf einem andern Intervall, welche eben Gefährte, Beantwortung u. s. w. genannt wird, muß so eingerichtet werden, daß sie dem Führer (Thema, Hauptsatz) so ähnlich wie möglich gemacht werde. Die erste Regel ist: Wenn der Führer mit der Prime und in derselben oder in der Terz endigt, so erhält der Gefährte eine Quinte höher dasselbe Thema. Thema's, die auf der Sekunde, Terz, Quarte, Sexte und Septime des Hypttons beginnen, werden wieder auf denselben Intervallen der Dominanttonart beantwortet. Beginnt aber der Führer auf der Quinte der Haupttonart und endigt auf der Prime oder Terz derselben, so erfolgt die Antwort des Gefährten auf der Oktave. Hier tritt der Fall ein, daß, damit nicht aus der Tonart geschritten, sondern leitergemäß modulirt werden könne, eine kleine Veränderung in den Intervallen des Hauptsatzes vorgenommen werden muß nud daß dieselben beim Gefährten theils erweitert, theils beschränkt werden müssen. Die Erweiterung wird bewirkt durch Ueberspringen im Gefährten irgend eines Intervalls des Führers; die Einschränkung hingegen durch Wiederholung einer Tonstufe, oder die Verwandlung eines Intervalls des Führers in ein kleineres beim Gefährten. (Als Beispiel s. die Fugen: „Denn er hat Himmel und Erde" in Haydn's Schöpfung, die eine Einschränkung, und die Kyrie-Fuge in Mozart's Requiem, die eine Erweiterung bietet). Ferner ergeben sich noch die Regeln: Schreitet der Führer von der Tonika (Prime) unmittelbar auf die Dominante (Quinte), so macht der Gefährte als Antwort einen Schritt von der Tonika auf die Dominante, u. schreitet umgekehrt der Führer von der Dominante unmittelbar auf die Tonika, so macht der Gefährte einen Schritt von der Tonika auf

die Dominante. Bewegt sich der Führer innerhalb der vier ersten Töne der Haupttonart, so ist der Gefährte keiner Veränderung unterworfen; weicht aber der in der Haupttonart anfangende Führer nach der Tonart der Dominante aus und schließt darin, so läßt man gewöhnlich den in dieser Tonart eintretenden Gefährten — wenn es anders möglich ist — an derselben Stelle, wo im Führer die Ausweichung eintrat, wieder nach der Haupttonart zurückkehren. Endlich sei noch die Regel aufgestellt: Wenn im Thema der siebente Ton, oder die Terz des Dominantdreiklangs nicht als bloßer Durchgang, sondern als gewichtiger harmonischer Ton unmittelbar nach der Tonika erscheint, so folgt, um eine zu schnelle Modulation zu vermeiden, in der Antwort für den siebenten der nächste tiefer gelegene Ton. Hinsichtlich der rhythmischen Einschnitte des Gefährten ist zu bemerken, daß durch denselben die arsischen und thetischen Theile des Führers zu beantworten sind; jedoch ist es gleich, ob der Gefährte im Auftakt und in demselben thetischen Theile wie der Führer beginnt, oder nicht. — 3) ad Wiederschlag. Die Ordnung, in welcher Führer und Gefährte sich in den verschiedenen Stimmen abwechselnd hören lassen, oder diejenige Abtheilung in einer Fuge, welche sich durch eine beendigte Aufeinanderfolge des Führers und Gefährten als solche zu erkennen giebt, heißt der Wiederschlag. Gewöhnlich nennt man nicht die allererste Durchführung des Thema's durch die Stimmen, sondern erst diejenige, welche die weitere Ausführung (Fortspinnung) der Fuge anhebt, den Wiederschlag. Bei der Fuge für Gesang giebt der Umfang der Stimmen die zweckmäßigste Aufeinanderfolge des Gefährten und Führers an. Da jede entweder eine Quarte oder Quinte höher oder tiefer von einander entfernt liegt und der Gefährte den Führer eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer bearbeiten soll, so ergiebt sich hieraus, daß sich der Alt und Sopran wechselsweise als Führer und Gefährte dienen können, so wie auch der Tenor nnd Baß, oder auch Alt und Tenor, Sopran und Baß. Nach dem ersten Eintritt des Gefährten wird wieder eine Stimme das Thema in der (höhere oder tiefere) Octave nehmen, worauf in der vierten Stimme der Gefährte, gleichfalls in die Octave versetzt, wiederholt wird. Es giebt im Ganzen 24 verschiedene Ordnungen, nach welchen eine Fuge angefangen und das Thema nebst dem Gefährten wechselsweise durch alle Stimmen durchgeführt werden kann. — 4) ad Gegenharmonie. Diejenige Melodie, welche im Verlaufe der Fuge, wenn diese oder jene Stimme den Hauptsatz vorträgt, zu diesem sich hören läßt, heißt Gegenharmonie ganz im Allgemeinen. Im Besondern versteht man darunter auch das zweite Thema bei einer Doppelfuge, welches entweder mit dem ersten Thema gleich anfangs zusammen eingeführt und verarbeitet wird, oder welches, getrennt von dem ersten Thema, als selbstständige Abtheilung in der Fuge auftritt und sich erst gegen den Schluß der Fuge hin mit dem ersten Thema vereinigt. In Bezug auf die Doppelfuge wird statt des Wortes Gegenharmonie mehr das Wort Contrasubject angewendet. Oft tritt gleich mit dem Thema der Fuge eine Gegenharmonie ein und die Fuge ist deshalb doch noch keine Doppelfuge. Hier muß man alsdann wohl unterscheiden, ob ein solcher Gegensatz als selbstständige Melodie mit genauer Wiederholung die ganze Fuge hindurch, oder bloß als eine freie, willkührlich behandelte Stimme auftritt.

Ein bloß stellenweise durchgeführter Gegensatz ist somit noch kein eigentliches Contrasubjekt wie solches bei der Doppelfuge erscheint. Da in der Fuge keine Stimme eigentlich als der anderen untergeordnet erscheinen soll, so ist bei jeder Stimme, auch wo sie das Thema nicht vorträgt und nur als Begleiterin desselben sich giebt, auf eine gute melodische Führung zu achten. Die Gegenharmonie muß möglichst gegen den Hauptsatz contrastiren (besonders wenn sie ein wirkliches Contrasubjekt sein soll), am besten durch eine verschiedene metrische Bewegung. — 5) ad Zwischenharmonie. Diejenigen Sätze, welche die Wiederschläge, so wie überhaupt jede außerdem unterbrochene Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten mit einander verbindet und gewöhnlich aus einer oder einigen Figuren des Thema's oder der Gegenharmonie besteht, heißt die Zwischenharmonie, französisch auch Divertissement (spr. Diwertissemang) genannt. Diese Zwischen- oder Verbindungssätze geben der Fuge innigern Zusammenhang, dürfen nicht zu oft wiederkehren, keinen wirklichen Schluß bilden und nicht immer vollstimmig sein. Man pflegt sie gewöhnlich so einzurichten, daß der Hauptsatz ganz unvermuthet dazwischen eintreten kann. Die nach der Zwischenharmonie zuerst mit dem Thema oder dessen Beantwortung eintretende Stimme läßt man, um den Eintritt nachdrücklicher zu machen, einige Takte vorher schweigen. 6) ad Ausführung. Wenn der Hauptsatz durch alle Stimmen durchgeführt worden ist, kann die Stimme, welche die Fuge anhebt, den Führer nochmals vortragen; doch ist diese Wiederholung nicht nothwendig. Die Tonart ist nun sicher gestellt und es kann in eine andere Tonart modulirt werden, indem, während eine Stimme bei der ersten Durchführung zuletzt das Thema hält, die übrigen durch ihre Bewegung den Uebergang vorbereiten, damit vor dem gänzlichen Schlusse des Thema's eine andere Stimme dasselbe in einer neuen Tonart aufführen könne. Hinsichtlich des Wiederschlags in den Tonarten, in welche modulirt wird, ist eine freiere Behandlung, als bei der ersten Durchführung zu beobachten; die Stimmenfolge kann in einer andern Ordnung anftreten. Nun darf das Thema öfter erscheinen, auch durch andere Intervalle, als durch Quinte und Octave beantwortet und in ganz gleicher melodischer Folge (ohne Erweiterung und Einschränkung) in der Dominante wiederholt werden. Der Führer kann also in eine andre Tonlage versetzt, mehrere Male hintereinander folgen und auch auf früheren Taktteilen eintreten. Hier nun ist Gelegenheit zu reicher Ernte auf dem Felde, des doppelten Contrapunkts und der Nachahmung; hier kann die Vergrößerung (augmentatio) und Verkleinerung (diminutio) des Themas vorgenommen werden; Umkehrung des Thema's, sowohl in gleicher Bewegung, als auch verlängert und verkürzt, kann stattfinden; canonische Zwischensätze sind am Platze, und was dergleichen Künste (auch wohl Künsteleien) mehr sind. — 7) ad Schluß. Gegen das Ende der Fuge hin müssen die Uebergänge in entferntere Tonarten beseitigt, die Haupttonart auf natürliche Weise herbeigeführt und durch Modulation nach der Dominante der Schluß vorbereitet werden. Hier werden denn auch die Hauptsteigerungsmittel der Engführung (s. d.) angewendet und das Ganze athmet breit auf dem Orgelpunkte aus. Die Engführung kann vor dem völligen Schluß stattfinden, oder auch zum Schlußsatz selbst dienen. Der Orgelpunkt auf der Dominante kann, wie erwähnt, den gänzlichen Schluß der Fuge bilden und verbindet sich dann noch mit

einem Orgelpunkt auf der Tonika, oder er kann vor dem Eintritt der letzten Durchführung angebracht werden. Uebrigens kann auch als Schluß der Fuge ein freier Satz, ohne eigentliche Durchführung des Thema's, angewendet werden. — Mit diesen kurzen Zügen über die Faktur der Fuge begnüge sich der Leser und sehe Ausführlicheres über diese Kunstform in Marpurg's „Abhandlung von der Fuge", in Cherubini's „Traité de Contrepoint et de Fugue", in André's „Lehrbuch der Tonsetzkunst, in Reicha's Compositionslehre und in vielen andern Lehrbüchern nach. — Sehr oft ist die Fuge mißverstanden und verketzert worden und wird es auch wohl noch; aber das kann nur von Solchen geschehen, die das Wesen der Fuge nicht begriffen haben und die sie bloß für ein Machwerk des Verstandes ausgeben. Für Die, welche sie begriffen haben, denen ihre Idee richtig aufgegangen und ihre Führung geläufig geworden ist, muß die Fuge eine hohe Stelle unter den Kunstformen einnehmen und diese hohe geistige Einheit, dieses aus Einem Gedanken die reichste Mannichfaltigkeit der Gestaltungen Entwickeln, dieser reichste Gehalt selbstständigen Lebens in jeder Stimme von fesselndstem Interesse sein. Wer könnte so blöde sein, nachdem er die Fugen unsrer großen Meister Bach, Händel, Haydn, Mozart und vieler Anderer studirt, oder auch nur den gewaltigen Eindruck derartiger Werke in einem Oratorium, auf einer Orgel oder in einer Sinfonie (z. B. der Schlußsatz in Mozart's C-dur Sinfonie) erfahren hat, noch von einer Fuge als Rechenexempel zu sprechen! Freilich, wer das etwas Tiefergehende einer musikalischen Combinirung nicht zu verfolgen vermag und wer vor der Strenge eines vollkommen logischen Organismus und vor der strengen Nothwendigkeit einer consequenten Entwickelung eines Gedankens aus dem andern zurückbebt — wer, mit einem Worte, nur oberflächlichen Genuß sucht —, für Den ist die Fuge nichts. Ferner hat es zu allen Zeiten bloße Fugentechniker, sogenannte Fugenschmiede gegeben, welche die Fuge als einen Tummelplatz für ihren musikalischen Pedantismus, für contrapunktische Künsteleien und unfruchtbare Grübeleien angesehen haben; an diese muß man sich aber auch nicht wenden, wenn man sich anders von der Fuge nicht zurückgestoßen fühlen will.

Fuggire la Cadenza, (spr. Fudschire —), der Kadenz entfliehen, ausweichen, s. Trugschluß, Kadenz.

Fughetta, eine kleine, leicht ausgearbeitete, nicht weit ausgeführte Fuge, meist leichtern, weniger tiefen und ernsten Inhalts und meist auf eine einzige Durchführung beschränkt.

Fugirt, s. Fugato.

Fuhrmann, Martin Heinrich, Cantor am Werder'schen Gymnasium in Berlin, geb. um 1670 und gest. gegen 1736, war ein großer Verehrer Mattheson's und muthigster Theilnehmer an dessen polemischen Streitigkeiten. Seine dahin gehörigen Schriften nennt Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzer's „Theorie der schönen Künste" in einem vermeintlich witzigen, aber unerträglichen Tone abgefaßt. Gerber setzt dem noch hinzu, daß er es oft versucht habe dieselben zu lesen, es aber nie über eine Seite habe bringen können, so sehr auch Fuhrmann nicht ungelehrt gewesen zu sein scheine. Uebergehen wir daher hier alle diese Schriften als minder bedeutungsvoll, (Gerber und Forkel theilen ein vollständiges Verzeichniß davon mit), so viel Aufsehen, oder vielmehr Lärm sie auch zu ihrer Zeit gemacht haben mögen, und

führen nur die an, die als belehrend auch für den praktischen Musiker von größerm Interesse sein können. Dieselben sind rein pädagogischen Inhalts und bestehen in zwei umsichtig gearbeiteten Singschulen: „Musikalischer Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die edle Singekunst nach heutiger Manier bald und leicht einbringen kann". (Frankfurt a/O., 1706) und „Musica vocalis in nuce, d. i. richtige und völlige Unterweisung zur Singekunst" (Berlin 1728).

Fulda, s. Adam de Fulda.

Funck, David, geb. zu Reichenbach um 1630, war nach Mattheson's und Walther's Meinung einer der ausgezeichnetsten deutschen Tonkünstler seiner Zeit, gleich geschickt auf der Violine, der Baßviola, dem Clavichord und der Guitarre und besonders als Kirchencomponist sehr geschätzt; dabei war er Dichter und hatte in den Wissenschaften ausgebreitete Kenntnisse. Leider waren alle diese guten Eigenschaften nicht mit einem ordentlichen und soliden Lebenswandel gepaart und er hing den gröbsten Ausschweifungen bis in sein Alter nach, die auch endlich seinen Untergang herbeiführten. Er war zuerst Cantor in Reichenbach, und ging dann als Sekretär in die Dienste der Fürstin von Ostfriesland. Diese letztere Stelle hatte er schon 1760 inne, als er eine Sammlung von Stücken für 4 Baßviolen herausgab, unter dem Titel „Stricturae viola di gambicae ex Sonatis, Ariis etc quatuor Violis da Gamba concinendis". Um 1682 folgte er der erwähnten Fürstin nach Italien und verweilte mit ihr 7 Jahre daselbst; nach ihrem Tode aber kehrte er 1689 nach Deutschland zurück (in seinem 60. Jahre) und ernährte sich durch Unterrichtgeben, bis er die freilich nicht sehr einträgliche Stelle eines Organisten und Mädchenschullehrers zu Wohnsiedel (Wunsiedel?) erhielt. Nach Verlauf eines Jahres aber nöthigte ihn sein unanständiges Betragen gegen seine Schülerinnen, bei Nacht und Nebel die Flucht zu nehmen. Entblößt von Allem kam er vor dem Schloßthore zu Schleiz an, mit der Bitte, sich beim Grafen auf dem Klaviere hören lassen zu dürfen. Es geschah dies in Gegenwart des Hoforganisten und Hofkapellmeisters und mit so vielem Beifall, daß der Graf ihn nicht nur neu kleiden ließ, sondern auch längere Zeit an seinem Hofe behielt, bis er von Wohnsiedel aus durch Steckbriefe verfolgt wurde, worauf der Graf ihn heimlich fortschaffte und ihn hinlängliches Reisegeld zur Fortsetzung seiner Wanderung schenkte. Er ging zunächst in das Fürstenthum Schwarzburg, ward aber schon nach einigen Wochen bei Arnstadt auf freiem Felde todt gefunden. — Von seinen Kirchenmusiken, die aber Manuscript geblieben sind, hatte besonders ein Drama passionale Ruf, zu dem er auch selber den Text verfaßt hatte; ein theoretisches Werk „Compendium Musices" soll nach Gerber 1760 in Leipzig gedruckt sein, was aber Fétis bestreitet, da nach ihm dieses Werk gar keinen Datum und keine Ortsangabe tragen soll.

Funck, Friedrich, um 1660 Cantor in Lüneburg, wird von Walther als Verfasser eines musikalischen Elementarwerkes „Janua latino-germanica" angeführt.

Fundamental-Baß, Fundamental-Stimme, Fundamentum, Fondamento, ist die tiefste, zur Generalbaßbegleitung bestimmte Stimme in der Partitur.

Fundamental- oder **Fundament-Brett,** Sieb, Cribrum, nach Pater Kircher Polystomaticum ist ein aus mehreren Stücken zusammengesetztes Brett von

etwa 1/2 — 2/3 Zoll Stärke, das den obern Theil der Windlade in der Orgel bedeckt und worauf die Parallelen gelegt werden. Da sich ein solches Brett, wenn es nicht ganz vorzüglich durch Leim und Nägel befestigt ist, leicht werfen kann und dann Durchstecher entstehen müssen, so verspundet man jetzt lieber die Cancellen; auch findet man beides, Verspundung und Fundamental-Brett, was aber von Ueberfluß ist, und wo dann auch die Löcher (Windführungen) derselben äußerst genau auf einander passen müssen. Seiner vielen Löcher wegen, die ihm einige Aehnlichkeit mit einem Siebe geben, erhielt es die oben bemerkten drei letzten Benennungen. Hauptbedingungen sind, daß es winddicht deckt und sich nicht wirft.

Fundamentalis, s. Principal.

Funk, Gottfried Benedikt, geb. zu Hartenstein in der Grafschaft Schönburg im J. 1734, Sohn eines Diakonus, bildete sich auf der Schule zu Freiberg und auf der Universität Leipzig, ward 1756 Hofmeister der Kinder des Hofpredigers Cramer zu Kopenhagen, 1769 Lehrer an der Domschule zu Magdeburg, 1772 Rector derselben und 1785 endlich Consistorialrath. Gestorben ist er am 18. Juni 1814. Ein vielseitig und gründlich gebildeter Theolog, war er zugleich auch ein fertiger Klavierspieler, guter Sänger und überhaupt ein tiefer Kenner der musikalischen Kunst. Von Letzterm geben drei Abhandlungen Zeugniß, die sich in seinen gesammelten Schriften befinden und die Titel führen: „Von der Musik als einem Theile einer guten Erziehung", „Von der Musik überhaupt" und „Ueber die Musik beim Gottesdienste". — Sein Bruder, Christlieb Benedikt, war seit 1773 Magister und Professor der Naturlehre zu Leipzig, ist zu Hartenstein am 3. Juli 1736 geboren und in Leipzig am 10. April 1786 gestorben. Man hat von ihm eine Abhandlung „De sono et tono", die 1779 in Leipzig herausgekommen und später auch in's Deutsche übersetzt worden ist.

Fuocōso, oder **con fuōco** (ital.), feurig, mit Feuer, eine Vortragsbezeichnung, die keiner weitern Erklärung bedarf.

Furchheim, Johann Wilhelm, ein Componist des 17. Jahrh., war zuerst Oberinstrumentist und Organist des Churfürsten Johann Georg II. und dann Vicecapellmeister am Hofe des Churfürsten Johann Georg III. zu Dresden. Von seinen Werken sind nur noch zwei vorhanden: „Auserlesenes Violin-Exercitium aus verschiedenen Sonaten, Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Partien bestehend", Dresden 1687, und „Musikalische Tafelbedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 5 Violen, 1 Violon nebst dem Generalbaß, Dresden 1674.

Furiōso, oder **con furia**, wüthend, mit Wuth, Bezeichnung für einen heftigen, sehr ungestümen, wilden Vortrag.

Furlanetto, Bonaventura, mit dem Beinamen Musin (woher er diesen hatte, wissen wir nicht), geb. zu Venedig den 27. Mai 1738, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Oheim, Nicolas Fromenti, einem ziemlich geschickten Orgelspieler, und studirte dann den Generalbaß bei einem Priester, Giacomo Bolla; im Contrapunkt und in der Fuge bildete er sich durch Selbststudium. Nachdem er seine wissenschaftlichen Studien in dem Jesuiten-Collegium beendigt hatte, nahm er die Weihen und widmete sich ausschließlich der Musik. Noch sehr jung, machte er

sich doch schon einen bedeutenden Ruf durch die vielen Stücke, die er für die verschiedenen Kirchen in Venedig schrieb, und man erzählt sogar, daß ihm der berühmte Galuppi eine Messe, die er (Galuppi) wegen Mangel an Zeit nicht vollenden konnte, zum Fertigmachen mit den Worten übertrug: „Nimm, und vollende dies; erinnere Dich aber bei der Arbeit, daß dieses Werk meinen Namen tragen soll.“ Er hatte kaum das männliche Alter erreicht, als er zum Musikmeister der jungen Mädchen am Conservatorium (Ospedale) della Pietà ernannt wurde, eine Stelle, zu der nur bewährte Musiker genommen wurden. Er schrieb für seine Anstalt viele Kirchensachen mit Orchesterbegleitung und die Aufführungen derselben unter seiner Leitung (bei denen alle Executirenden, selbst die der Blasinstrumente, Mädchen waren) zogen immer eine Menge Zuhörer herbei. Bei der Besetzung der Organistenstelle an San Marco wurde ihm Bianchi vorgezogen; doch tröstete ihn über diese kleine Niederlage die Ernennung zum Vicekapellmeister an der genannten Kirche, zuerst 1794 provisorisch und dann 1797 definitiv. Nachher folgte er dem Bertoni als erster Kapellmeister. Im J. 1811 wurde F. als Lehrer des Contrapunkts am philharmonischen Institut in Venedig angestellt und schrieb nun für seine Schüler ein Lehrbuch des Contrapunkts und der Fuge, welches aber Manuscript geblieben ist und sich blos in Abschriften verbreitet hat. Gestorben ist er am 6. April 1817. Francesco Caffi hat biographische Notizen über sein Leben und seine Werke veröffentlicht, unter dem Titel: „Della Vità e del Comporre di Bonaventura Furlanetto detto Musin veneziano“ etc., Venedig 1820. — Von seinen Werken, die sich durch Gelehrsamkeit eben so wohl wie durch Klarheit und Natürlichkeit auszeichnen, sind zu nennen: die Oratorien „La Caduta delle mura di Gerico“, La Sposa de' Sacri Cantici“, „Il Tobia“, „Il Voto di Jefte“, die theatralische Cantate „Galatea“, zwei Miserere, ein Laudate pueri (3stimmig mit einer für Dragonetti geschriebenen obligaten Contrabaß-Partie), die religiöse Cantate „Il San Giovanni Nepomuceno“, viele Psalmen.

Fusa, der lateinische Name der Achtel-Note.

Fusella kommt bei den alten lateinischen musikalischen Schriftstellern zuweilen als Name der Vierundsechzigstel-Note vor.

Fuß, Johann, geb. zu Telna in Ungarn 1777, erhielt als Sängerknabe in Baja den Elementar-Unterricht in der Musik, für welche Kunst er schon frühzeitig eine Vorliebe gewahren ließ. Zum Schuldienst bestimmt, war der herangewachsene Jüngling eifrigst bemüht, in beiden Fächern nach Kräften sich auszubilden. Als Informator auf das Landgut eines Edelmanns im Stuhlweißenburger Comitat berufen, versuchte er sich zuerst auf dem dortigen Haustheater in mehreren kleinen Compositionen, und da ihm zugleich auch die musikalische Leitung bei den kirchlichen Funktionen übertragen wurde, so übte er sich auch im Dirigiren und gewann immer mehr an Uebersicht und Gewandtheit. Später erhielt er eine Musikmeisterstelle in Preßburg und brachte seine größere Erstlingsarbeit, das Duodrama „Pyramus und Thisbe“ zur Darstellung im städtischen Theater mit nimmer gehofftem glücklichem Erfolge. Bald nachher wandte er sich nach Wien, um unter Albrechtsberger den ganzen theoretischen Cursus gründlich durchzumachen; dort vollendete er in verschiedenen Zwischenräumen eine zwar nicht übergroße, aber recht achtbare Anzahl Klavier-, Gesang- und Instrumental-Werke, welche seinem Namen Eingang in der Kunstwelt verschafften und bei

denen Joseph Haydn's väterlicher Rath hülfreich ihm zur Seite stand. Zum Mannesalter gereift, übernahm F. das Kapellmeisteramt in Preßburg und hatte durch sein rastloses Bemühen einen fruchtbringenden Einfluß auf das keineswegs gut organisirte Opernwesen. Nach dem mit der Sommer-Saison herkömmlich eingetretenen Bühnenschluß wählte er abermals Wien zum Domicil und beschäftigte sich theils mit Unterrichtgeben, theils mit dramatischen Compositionen, auch soll er in die Leipziger allg. mus. Zeitung Correspondenz-Artikel geliefert haben. Angestrengtes Arbeiten versetzte ihn, bei einer ohnehin nicht sehr rüstigen Körper-Constitution und bei einem äußerst reizbaren Nervensystem, in einen kränkelnden Zustand, der mit einem Hautübel und Hämorrhoidal-Leiden beginnend, allmählig mehr und mehr überhand nahm und ihn bestimmte, in den Bädern von Ofen Genesung zu suchen. Eine glückliche Wendung versprach sich auch anfangs einzustellen; allein ein bösartiges Nervenfieber machte alle Hoffnungen zu nichte und raffte ihn am 19. März 1819 hinweg. — Von seinen Compositionen, die correkt, eingänglich und wirksam sind, ist Folgendes gedruckt: Sonaten für Pianoforte und Violine, Trio's und Quartette für Blasinstrumente, Klaviersonaten (zwei- und vierhändig), Rondo's, Variationen, Tänze, Lieder und Gesänge, eine Pantomime; außerdem sind von ihm Kirchensachen, eine Ouvertüre zu Schiller's „Braut von Messina", die Parodie „Pandora's Büchse" und eine Gelegenheits-Cantate bekannt geworden.

Fuß, s. zunächst Metrik; dann bezieht sich auch das Wort Fuß in der Musik auf ein gewisses Verhältniß der Höhe und Tiefe der Töne. Besonders in der Orgelbauersprache kommt es in dieser Art häufig vor und ist hier gleich bedeutend mit Fußton. Von einem offenen Flötenregister, dessen verschiedene Oktaven die Töne in eben derselben Höhe und Tiefe enthalten, wie sie die Singorgane der verschiedenen menschlichen Stimmen angeben, enthält die tiefste Pfeife oder das große C von ihrem Kerne an bis zur Mündung gewöhnlich 8 Fuß, folglich muß nach dem Verhältniß der Intervalle ein offenes Register, dessen große C-Pfeife nur 4 Fuß lang ist, alle Töne um eine Oktave höher, und ein anderes, dessen große C-Pfeife 16 Fuß lang ist, alle Töne um eine Oktave tiefer angeben, als die menschliche Stimme, oder das ihr conforme 8füßige Register. Um die bestimmte Höhe und Tiefe zu bezeichnen, in welcher die Oktaven unsres Tonsystems ausgeübt werden, nimmt man die Länge der Pfeife zum Maßstabe an, die dabei der tiefste Ton des Systems oder das sogenannte große C erfordert und nennt die Höhe oder Tiefe dieser Töne, also das ganze Stimmregister, 8füßig, wenn das große C eine Pfeife von 8 Fuß hat, oder, was dasselbe ist, wenn die Töne des ganzen Systems in derjenigen Höhe ausgeübt werden, in welcher sie in dem Umfange der menschlichen Stimme enthalten sind; 4füßig, wenn dieselben um eine Octave höher und 16füßig, wenn sie um eine Octave tiefer klingen. So spricht man von einem 16füßigen Contrabaß oder Contrafagott, Prinzipal u. s. w. Was man nun unter 1füßig, 2füßig, 32füßig zu verstehen hat, ergiebt sich aus dem Bisherigen von selbst. Alles dies läßt sich jedoch streng genommen nur auf die offenen Labialstimmen anwenden; bei den gedeckten, halb oder ganz gedeckten Stimmen bezieht sich das Wort Fuß oder Fußton nur allein auf die Tongröße und nicht auf die Größe des Pfeifenkörpers. Prinzipal 8 Fuß (8′) aber heißt: die längste Pfeife (die große C-Pfeife) dieser Prinzipalstimme ist vom Kerne 8 Fuße lang; ge-

deckt 8 Fuß (8′) aber heißt: die Taste des großen C giebt ihren Ton in derselben Höhe und Tiefe an wie eine 8füßige Prinzipal- oder, nach Obigem, die natürliche Menschenstimme, obgleich die Pfeife an sich nur 4 Fuß lang ist. Durch das Decken der Pfeife nämlich wird nach akustischen Gesetzen der Ton von selbst schon um eine Octave erniedrigt (s. Mensur). Um dieses Umstandes willen ist auch der Ausdruck Fußton eigentlich richtiger und bezeichnender als blos Fuß. — Ferner wird auch der unterhalb des Kernes befindliche Theil einer Orgelpfeife, oder derjenige, welcher den Wind aus der Windlade empfängt, und der unterste Theil einer Flöte (s. d.), auf welchen sich die Dis- oder Es-Klappe befindet, Fuß genannt. Hier also bezeichnet Fuß einen wirklichen Theil des Instrumentenkörpers, ohne Beziehung auf dessen Ton.

Fußklavier, s. Pedal.

Füßig, s. Fuß.

Fußloch heißt in der Orgel die Oeffnung eines Pfeifenfußes oder Schallbechers, mit der sie im Pfeifenkessel stehen uud durch welche der Wind in den Pfeifenfuß oder Schallbecher geht.

Fußton, s. Fuß.

Fux, Johann Joseph, berühmter Componist für Kirche, Kammer und Theater, und Thereotiker, geb. in Obersteiermark im J. 1660 und während 40 Jahre kaiserlicher Kapellmeister in Wien, unter den Regierungen nämlich von Leopold I., Joseph I. und Carl VI., welche selbst tüchtige Kenner der Musik waren. Dlabacz sagt, daß F. seine musikalische Erziehung in Böhmen erhielt und daß er seine Kenntnisse auf Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien vermehrte. 1695 war er schon im Dienste des kaiserlichen Hofes zu Wien und die drei obengenannten kunstsinnigen Monarchen würdigten ihn ihrer hohen Achtung und überhäuften ihn mit Gnadenbezeugungen. Die erste Composition, die man als veröffentlicht von ihn kennt, ist eine Sammlung von Instrumentalstücken „Concentus musico-instrumentalis in 7 partitas divisus“, Nürnberg 1701. Bis 1714 verlautete nichts weiter in weiteren Kreisen von etwaigen Publicationen F's.; in genanntem Jahre aber schrieb er zum Geburtsfeste einer Erzherzogin die Oper „Elisa“, (in gestochener Partitur zu Wien befindlich), welche dem Kaiser Carl VI. so ungemeines Vergnügen machte, daß er, um dem Componisten einen eclatanten Beweis seiner Achtung zu geben, bei der dritten Vorstellung in eigner Person am Flügel accompagnirte. Fux, der neben dem Kaiser stand, war entzückt über dessen Geschicklichkeit und rief aus: „Schade, daß Ew. Majestät kein Kapellmeister geworden sind“; darauf aber erwiederte der Kaiser lachend: „Hat nichts zu sagen, ich hab's halt so besser.“ Das Jahr 1723 war eins der glorreichsten in F's. Leben; denn bei Gelegenheit der Krönung Carl's VI. zum König von Böhmen erhielt er den Auftrag, die Oper „Costanza e Fortezza“ zu componiren, welche auch in Prag unter freiem Himmel von einem Chor von 100 Sängern und 200 Instrumentalisten, unter denen auch viele berühmte Künstler aus Deutschland und Italien waren, aufgeführt wurde. Fux, der an der Gicht litt, konnte sein Werk nicht selbst dirigiren und an seiner Statt leitete Caldara das Ganze; doch war F. dabei gegenwärtig, denn der Kaiser hatte ihn in einer Sänfte nach Prag bringen lassen und er mußte sogar neben dem Monarchen sitzen. Burney, der die Partitur gesehen hat, sagt, daß die Chöre im damaligen französischen Style gesetzt sind, auch ist noch zu bemerken, daß

die Musik zu den Balletten nicht von Fux, sondern von Nicolo Matthei componirt ist. Ein neues Zeugniß der Achtung und Zufriedenheit gab Carl VI. seinem Ober-Kapellmeister dadurch, daß er 1725 die Geldmittel zur Herausgabe von dessen berühmtem Lehrbuch der Composition „Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musica e regularem, methodo nova, ac certa, non dum ante tam exacto ordine in lucem edita, elaborata a Joanne Josepho Fux“ etc., Wien, bei Van Ghelen, hergab. Dieses Werk ist auch in der That klassisch und dasjenige von F's. Hervorbringungen, welches seinen Namen vorzugsweise verewigt; es ist in verständlichem Latein abgefaßt und bezüglich des erlangten Rufes nach und nach in fast alle cultivirten Sprachen übersetzt: 1742 in's Deutsche durch Mitzler, 1761 in's Italienische durch Manfredi (auch von Cafaro, von Einigen Caffro genannt, soll eine italienische Uebersetzung existiren, was aber nicht erwiesen ist), 1773 in's Französische durch Denis und 1797 in's Englische durch Preston. — Das letzte Werk F's. war die Oper „Enea negli Elisi,“ 1731 in Wien geschrieben; er war damals 71 Jahr alt, aber sehr kränklich. Im Jahre 1732 lebte er noch, denn im Walther'schen Lexicon, das in genanntem Jahre herauskam, wird er noch unter den Lebenden aufgeführt; das exacte Jahr seines Todes ist nicht bekannt, was eben so befremdlich ist, als daß man von seiner Jugend und Bildungsgeschichte so viel wie nichts weiß, trotzdem daß er durch seine Verdienste und seine Stellung zu seiner Zeit im höchsten Ansehen stand. Man muß ihm aber selber vorzugsweise die Schuld an diesem Mangel von biographischen Details beimessen, denn Mattheson, der F. einen Platz in seiner „Ehrenpforte“ bestimmte, ging ihn zwei Mal um seine Lebensbeschreibung an, erhielt aber, wahrscheinlich weil sich F. durch eine Kritik seines Solmisations-Fundaments, von Mattheson verletzt fühlte, nur folgende arrogant-bescheidene Antwort: „Ich kundte vüll vortheilhaftiges für mich, von meinen Aufkhommen, unterschiedlichen Dienstverrichtungen überschreiben, wan es nit wider die Modestie wäre, selbst meine Elogia hervorzustreichen; Indessen sei mir genug, daß ich wirdig geschätzt werde, Caroli VI. erster Kapellmeister zu sein.“ — F's. Compositionen sind natürlich für unsere Zeit meist durch ihr schwerfälliges Wesen ungenießbar; aber es herrscht in ihnen eine stupende Gelehrsamkeit, die sie immerhin zum Studium empfehlbar macht und als Zeugnisse eines durchdringenden Scharfsinnes und des klarsten Verständnisses aller musikalischen Verhältnisse müssen sie immer Achtung erregen. Das Allerwenigste davon ist in weitern Kreisen bekannt geworden und das Meiste liegt vergraben in Klosterarchiven und Bibliotheken; von letzteren besitzt namentlich die Wiener Hofbibliothek die reichhaltigste Sammlung F'scher Kirchen-, Kammer- und Theatercompositionen und zwar meist in Orignalhandschriften, deren specielle Titel anzuführen für den Zweck und Raum dieser Blätter zu weitläufig sein würde.

Fux, Matthäus, im 17. Jahrh. Hof-Lautenmacher zu Wien, wie Baron in seinem Werke versichert, einer der geschicktesten und berühmtesten Meister seiner Kunst.

Fz., Abkürzung von Forzando, s. d.

G.

G ist der Name des fünften Tones in unsrem modernen, von C als Grundton ausgehenden Tonsystem, oder die achte Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter. Als Grundton einer Tonart ist G die Tonika oder der erste Ton der Leiter von G-dur und G-moll. Als Schriftzeichen bedeutet g. das abbrevirte gauche (spr. gohsch'), nämlich main gauche (spr. mäng —), linke Hand.

Ga, eine der sogenannten belgischen Silben, s. Alphabet.

Gabel, s. Frosch.

Gabelkoppel, eine Vorrichtung, durch welche ein Orgel-Manual vermöge gabelförmiger Hölzer (Frösche) so mit einem andern Manual verbunden werden kann, daß, wenn das eine gespielt wird, auch das andere mitspielen muß. Diese Koppelung geschieht folgendermaßen: Ueber der Tastatur des Oberklaviers, und zwar hinter dem Vorsetzbrette, entweder hinter oder vor der Abstractur, befindet sich ein beweglicher, entweder mit der Tastatur, oder mit einem Registerzuge verbundener Rahmen, auf dem eine mit der Tastatur parallel laufende Welle mit oben aufliegenden hölzernen Gabeln (blindes, besser Koppel-Klavier), die mit ihren Zinken nach dem Sitze des Orgelspielers gerichtet sind, befestigt ist. Dicht hinter dem Hypomochlium (Hebelstützpunkt) der Taste ist diese mit einer belederten sanften Erhöhung versehen, auf welche, wenn der Rahmen hervorgezogen wird, die Gabelzacken heraufgleiten. Da nun die in die Tasten des Untermanuals fest eingeschrobenen Väterchen, welche mit Abstrakten verbunden sind und über sich ein Mütterchen haben, durch die blinden Tasten des Oberklaviers laufen, die Gabeln, wenn sie vermöge der Schiebung des Oberklaviers oder des Rahmens durch einen Registerzug auf die vorhin genannte sanfte Erhöhung herausgeschoben werden, nicht nur die Väterchen mit ihren Zinken umfassen, sondern auch den Raum zwischen den blinden Obertasten und den mit den Untertasten in Verbindung stehenden Mütterchen völlig ausfüllen, so drücken die Mütterchen beim Anschlage der Untermanual-Tasten auf die Gabeln und diese wiederum auf die Obertasten, die dann beim Spielen des Untermanuales auf diese Weise mit herunter gezogen werden.

Gabler, (. . . .), einer der vortrefflichsten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Ravensburg und starb um 1784. Als Zeugen seiner großen Geschicklichkeit dürfen die Orgeln in der Abtey Weingarten in Würtemberg und in der Kirche zu Ochsenhausen genannt werden. Erstere ist eins der schönsten und größten Orgelwerke in ganz Deutschland, hat 4 Manuale und 76 klingende Stimmen.

Gabler, Christoph August, geb. um 1770 zu Mühldorf im Voigtlande, wo sein Vater Prediger war, studirte um 1790 in Leipzig Theologie und kam darauf um 1794 als Sekretär zum Grafen von Kospoth. Nach einiger Zeit ging er wieder

nach Leipzig zurück, um daselbst die Rechte zu studiren, wobei er zugleich eifrig Musik trieb. Im J. 1800 war er als Musiklehrer in Reval, wo er unsres Wissens auch geblieben und namentlich viel als Klavierspieler in öffentlichen Concerten aufgetreten ist. Componirt hat er Vielerlei, z. B. ein Oratorium „der Pilger am Jordan", ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, zwei- und vierhändige Klaviersonaten, Variationen für Violine und für Klavier, Sonaten und Fantasien für Harfe, Variationen für zwei Waldhörner u. s. w. — Seine Tochter und Schülerin, Jeanette G., hat sich in Reval gleichfalls als tüchtige Klavierspielerin bekannt gemacht (seit 1820) und hat auch Mehreres componirt.

Gabler, Matthias, Doktor der Theologie und Philosophie, geb. am 22. Febr. 1736 zu Spalth, um 1769 als Jesuit, ordentlicher Lehrer der Weltweisheit zu Ingolstadt, dann Churbairischer wirklicher Rath und endlich seit 1788 Pfarrer zu Membdingen in Baiern, wo er am 30. März 1805 starb, war zugleich ein gründlich gebildeter Musiker, ausgezeichneter Orgel- und Klavierspieler und auch musikalischer Schriftsteller. Von seinen Werken ist indeß nur das älteste noch bekannt: „Abhandlungen von dem Instrumentaltone", welches 1776 zu Ingolstadt erschien.

Gabriele, Domenico, wird von Baini in seinem Werke über Palestrina als Kapellmeister an San Petronio in Bologna von 1487—1512 aufgeführt. Dies sind aber auch die einzigen Nachrichten, welche über ihn bekannt sind.

Gabrieli, Andrea, ein ausgezeichneter Tonkünstler, geb. zu Venedig um 1520, stammte aus der adeligen Familie der Gabrielli (früher Cavobelli genannt) und machte seine musikalischen Studien bei Hadrian Willaert. Nachher erhielt er als Hannibal's von Padua Nachfolger eine der Organistenstellen an der Markuskirche und verwaltete sein Amt 30 Jahre lang, von 1556 an bis zu seinem Tode im J. 1586. Mit ihm zugleich waren an derselben Kirche Parabosco, Claudio Merullo und in den letzten zwei Jahren auch sein Neffe und Schüler Giovanni Gabrieli (s. unten) angestellt. Dem berühmten Künstler (der, wie noch bemerkt werden muß, auch nach dem Theile seiner Geburtsstadt Andrea del Canareggio, oder wie Einige schreiben, Canareio, genannt wurde) gaben seine Landsleute ein Zeugniß ihrer Achtung, indem sie ihn beauftragten, die Festmusiken zum Empfang des Königs Heinrichs III. von Frankreich, als dieser nämlich im J. 1574 durch Venedig kam, zu componiren. Bei dieser Gelegenheit schrieb er u. A. zwei Stücke, beide für 2 Chöre, eins zu 12 und das andere zu 8 Stimmen, welche 1587 in der von Gardane zu Venedig herausgegebenen Sammlung „Gemme musicali" gedruckt erschienen. Ferner kennt man noch von ihm: Motetti a 5 voci, Venedig 1565 und in einer zweiten Ausgabe 1584; ein Buch 6stimmiger Messen, Venedig 1570; 5stimmige Madrigalen, ebendaselbst, 1572; Madrigali a cinque e sei voci con un dialogo ad ottto, Venedig und Nürnberg 1572; il primo libro de' Madrigali a tre voci, Venedig 1575 und zu Nürnberg in demselben Jahre; Liber I. Cantionum ecclesiast. 4 voc. omnibus Sanctor. solennitatibus deservientium, Venedig 1576; Cantionum sacrarum pars I., 6—16 voc., Venedig 1578; Madrigali a 3—6 voci, lib. II. und III., Venedig 1582 und 1583; Canzoni alla francese per l'organo, Venedig 1571 und in einer zweiten Auflage, Venedig 1605; (ein zweiter Theil erschien ebenfalls zu Venedig im J. 1605); Sonate a cinque per i stromenti,

Venedig 1586; Ferner befinden sich Arbeiten von ihm in dem von seinem Neffen herausgegeben; „Canti concerti di Andrea e Giovanni Cabrieli, Organisti della serenissima Signoria di Venezia, continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voc. e stromenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 e 16" etc., Vened. 1587, und eben so in mehreren Sammlungen der damaligen Zeit, deren Titel wir nicht erst hersetzen wollen. Orgelstücke von Andrea Gabrieli sind ferner mit welchen von seinem Neffen in den Sammlungen: Intonazioni d'organo, Lib. 1, Vened. 1593, Ricercari per l'organo, Lib. 2 und Ricercari, Lib, 3, Vened. 1587 herausgekommen, die Psalmi poenitentiales, die Madrigalia 6 voc. und die Eclesiasticae cantiones, auch zu Venedig in den Jahren 1383, 1585 und 1589 erschienen, gehören seinem Neffen an.

Gabrieli, Giovanni, des Vorhergehenden Neffe und Schüler, wurde schon im Jahre 1575 (als noch junger Mensch) neben den größten Meistern seiner Zeit genannt, wie die Sammlung: Il secondo libro di Madrigali a 5 voci de' flovidi virtuosi del serenissimo Duca di Baviera, con una a dieci", Nürnberg 1575, beweis't, in der auch Stücke von ihm enthalten sind. Nach Claudio Merulo's Abgange wurde er am 7. November 1584 neben seinem Oheim als Organist an der Markuskirche angestellt. Mit Deutschland stand er fortwährend in den innigsten Verhältnissen, und unter seine Gönner und Freunde gehörten u. A. der Herzog Albrecht V. von Baiern und dessen Söhne, so wie auch Georg Fugger. Dennoch läßt sich nicht erweisen, ob er je persönlich in Deutschland gewesen ist und namentlich München, Augsburg u. Nürnberg besucht hat. Es ist eher zu verneinen. Daß er aber in dem Ausgange des 16. Jahrh. zu den auch in Deutschland am meisten geachteten und beliebten Meistern Italiens gezählt wurde, ergiebt sich aus 7 verschiedenen Sammlungen meist geistlicher Gesänge, von denen bis 1609 sechs in Nürnberg gedruckt wurden, worin seine Compositionen der Zahl und dem Werthe nach die vorzüglichste Stelle einnehmen. (Später sind noch 3 Sammlungen hinzugekommen, unter denen auch das Florileg. Portens. von Bodenschatz ist). Ja als der Landgraf Moritz den damaligen Juristen und trefflichen Sänger Heinrich Schütz zu Marburg dahin gebracht hatte, sich der Musik ganz zu widmen, sendete er ihn auf seine Kosten im Jahre 1609 zu Gabrieli nach Venedig, um dort seine schon gewonnene Musikbildung zu erweitern. Dieser sagt später von seinem Lehrer: „Als ich wieder nach Venedig kam, ging ich dort vor Anker, wo ich als Jüngling unter dem großen Gabrieli die ersten Lehrjahre meiner Kunst zugebracht hatte. Ja, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch' ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, den Amphionen würde es ihn vorgezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besäße Melpomene keinen andern Gemahl als ihn, solch' ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber der beständigste. Ich selbst war deß reichlich Zeuge, der ich ganzer 4 Jahre lang seines Umganges genoß, gar sehr zu meinem Frommen". Eben so ehrend und noch herzlicher sprach sich sein zweiter Schüler, der minder bekannte, aber seines Meisters nicht unwürdige Aloys Grani über ihn aus, und Michael Prätorius erwähnt ihn im 3. Theile seines Syntagma musicum in den meisten Abschnitten als Muster und nennt ihn oft den Vortrefflichsten, Hochberühmtesten. Giov. Gabrieli starb 1612 als ein Meister, der am Mark-

stein der Zeit der ältern Musik blüht und in den Anfang einer neuen Periode hineinreicht, ohne seine Selbstständigkeit und Wirksamkeit für das Bestehende und Werdende zugleich zu schwächen. — Außer den im vorhergehenden Art. als ihm zugehörig bezeichneten Compositionen, und denen, die (ebenfalls dort angegeben) mit Arbeiten seines Oheims und Lehrers zusammen herausgekommen sind, hat man noch von Giov. Gabrieli: Sacrae Symphoniae Joh. Gabrielis seren. Reip. Venetiar. organistae in ecclesia divi Marci, senis 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 16 tam vocibus quam instrumentis, Venedig 1597 (soll auch schon in einer frühern Ausgabe erschienen sein, und eine neue Ausgabe davon ist zu Venedig 1615 erschienen). Ferner gab ein Freund Gabrieli's der Nürnberger Kaufmann Georg Gruber, eine Sammlung heraus, in der sich, nebst Stücken von Leo Haßler (der inniger Freund Gabrieli's war und ein Jahr lang Unterricht von dessen Oheim genoß) und einigen Anderen, 19 Compositionen von Giovanni G. befinden, und die den Titel führt: „Reliquiae sacrorum concentuum Giov. Gabrielis et Joh. Leonis Hassleri, utriusque praestantissimi musici et aliquot aliorum praecellentium aetatis nostrae artificium motettae 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19 vocum" etc., Nürnberg 1615. Zu den weiter oben erwähnten deutschen Sammlungen, in welchen sich Stücke von G. befinden, kommen noch mehrere italienische und niederländische, deren Titel wir nicht erst hersetzen wollen. — Ausführlicheres über Giov. G. und seinen Oheim Andrea ist in dem interessanten Buche von Winterfeld: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter", Berlin 1834, nachzulesen.

Gabrieli, Domenico, Operncomponist und Violoncellvirtuos, geb. zu Bologna um 1640, war erst an der dasigen Kirche San Petronio angestellt, ging aber dann in die Dienste des Cardinals Pamfili nach Rom. Man kennt von ihm die Opern: „Clearco in Negroponte"; „Gige in Lidia"; „Rodoaldo Rè d'Italia"; „Theodora Augusta"; „Le generose gara tra Cesare e Pompeo"; „Carlo il Grande" „Maurizio", welche in der Zeit von 1683—1691 auf verschiedenen ital. Theatern gegeben wurden. Ferner hat man von G.: „Cantate a voce sola", Bologna 1691, (aus der Vorrede, die von Marino Silvani ist, läßt sich vermuthen, daß G. vor dem Datum dieser Edition gestorben ist); „Vexillum pacis a alto solo con stromenti" (in einer Motettensammlung), Bologna 1695; „Gighe, correnti e sarabande a due violini e violoncello con basso continuo", Bologna 1703.

Gabrieli, Catharina, eine hochberühmte ital. Sängerin, geb. zu Rom am 12. November 1730. Ihr Vater war Koch bei dem Fürsten Gabrieli und von diesem, der sie hatte ausbilden lassen, nahm sie auch den Namen Gabrieli an; ihre Landsleute nannten sie, des Standes ihres Vaters wegen, „la Cuochettina" (die Köchin). Sie erhielt den ersten Unterricht bei Garcia (mit dem Beinamen „Lo Spagnoletto") und wurde dann Porpora's Schülerin. In ihrem 17. Jahre (1747) debütirte sie auf dem Theater zu Lucca in Galuppi's „Sofonisba" mit dem ungeheuersten Erfolge und ihr bravourmäßiger Gesang machte es sogar dem berühmten Guadagni, der neben ihr sang, schwer, seinen Ruf zu behaupten. Weit entfernt aber, der jungen Sängerin deswegen zu grollen, gab er ihr noch Rathschläge in Bezug auf die Expression und den guten Styl, —Eigenschaften, welche er selbst in hohem Maße besaß

und die ihr damals noch abgingen. Nachdem sie noch auf mehreren ital. Bühnen gesungen hatte, trat sie 1750 in Neapel auf, wo sie in Jomelli's „Didone", besonders durch die Arie „Son Regina e sono amante" Alles in Entzücken versetzte. Auf Matastasio's Veranlassung ging sie dann nach Wien, wo sie zur Hofsängerin ernannt wurde und der genannte Dichter ihr noch Unterweisung in der Deklamation und Aktion ertheilte. Zugleich verliebte er sich auch heftig in sie; seine Liebe blieb aber ohne Erwiederung, wogegen indeß behauptet wird, daß mehrere Andere, namentlich reiche Cavaliere, ihrer Gunst sich rühmen durften. 1765 verließ sie Wien und ging nach Palermo, wo sie, wie überall, das Publikum bezauberte, aber auch durch ihre Launenhaftigkeit manchen Anstoß erregte. Ihr widerspänstiges Benehmen veranlaßte sogar den Vice-König einmal, sie zwölf Tage lang in's Gefängniß sperren zu lassen; hier gab sie aber während dieser Zeit glänzende Mahlzeiten, bezahlte die Schulden der Gefangenen und vertheilte viel Geld unter die Armen. — Von Palermo aus ging sie 1767 nach Parma, wo sich der Infant Don Philipp rasend in sie verliebte, sie aber so durch seine Eifersucht quälte, daß er sie sogar öfters in ein Zimmer einschloß, zu dem er den Schlüssel bei sich führte. Daraus entsprangen heftige Scenen, bei denen die hitzige Sängerin sich so weit vergaß, den Fürsten sogar mit Schimpfnamen zu belegen. Endlich entwich sie heimlich aus Parma (1768) und ging nach Petersburg, wohin sie schon lange von Catharina II. eingeladen worden war. Ihre Honorar-Forderungen — Einige geben 5000 Dukaten an — kamen der Kaiserin exorbitant vor und veranlaßten sie zu der Aeußerung: daß ihr Feldmarschall nicht so viel erhalte; darauf antwortete ihr die selbstbewußte Sängerin: die Kaiserin möge doch einmal ihren Feldmarschall in der Oper singen lassen! — Nach einem Aufenthalte von mehreren Jahren in der russischen Hauptstadt, kehrte sie nach Italien zurück und sang 1777 zu Venedig mit Pachiarotti. Sie stand damals im 47. Jahre ihres Alters, hatte aber noch über ihre Mittel so vollständig zu gebieten, daß der genannte berühmte Sänger fast durch sie eklipsirt wurde und in der ersten Vorstellung aus lauter Scheu vor dieser furchtbaren Rivalin die Oper gar erst nicht zu Ende singen wollte. 1780 sang die G. während einer Saison in Mailand mit Marchesi zusammen und es bildeten sich Parteien, die im Theater und in den Café's sich wüthend über die Vorzüge der beiden Virtuosen befehdeten. Nach dieser Saison zog sich die Sängerin nach Rom zurück und lebte von ihren Ersparnissen, die, obgleich durch ihre Verschwendung sehr zusammengeschmolzen, ihr doch ein gutes Auskommen bis an ihr Lebensende sicherten. Im April des Jahres 1796 starb sie. Obgleich launenhaft und leichtsinnig, war sie doch von Herzen gut und namentlich sehr wohlthätig; in ihrer Unterhaltung war sie geistreich und äußerte oft Dinge von einer pikanten Originalität.

Gabrieli, Francesca, zum Unterschied von der Vorigen „la Ferrarese", oder „la Gabrielina" genannt, ebenfalls eine vortreffliche Sängerin, geb. zu Ferrara im Jahre 1755. Ihre schöne Sopranstimme vermochte ihren Vater, sie 1770 in das Conservatorium des Ospedaletto in Venedig zu bringen, welches von Sacchini geleitet wurde, und 1774 debütirte sie als Seconda Donna auf dem Theater San Samuele. Der Erfolg, mit dem sie sang, ließ sie alsbald in ein erstes Fach — als Prima donna buffa — vorrücken und in dieser Eigenschaft producirte sie sich auch auf

mehreren Theatern Italiens. 1778 befand sie sich in Florenz und 1782 in Neapel. 1786 war sie in London und sang daselbst neben der berühmten Mara. Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in der englischen Hauptstadt kehrte sie nach Italien zurück und trat in Turin auf; nach einiger Zeit aber zog sie sich von der Bühne zurück und starb 1795 in Venedig. Ihr Gesang war rein und brillant, aber es wurde ihr Mangel am Ausdruck vorgeworfen. Ihre Persönlichkeit war sehr einnehmend und Sprödigkeit war ihr gerade nicht zum Vorwurf zu machen.

Gabrielsky, Johann Wilhelm, guter Flötist und königl. preuß. Kammermusikus, geb. zu Berlin am 27. Mai 1791. Sein Vater, ein geborner Pole, stand in Berlin als Unteroffizier bei der Artillerie, wo der Sohn in die zum Regiment gehörende Schule geschickt und bis zum 11. Jahre unterrichtet wurde, nachher aber noch in einigen Schulwissenschaften Privatunterricht erhielt. Der Vater spielte Violine und fing an, als der Knabe sieben Jahre alt war, denselben auf dem genannten Instrumente zu unterrichten. Er machte so gute Fortschritte, daß er schon nach einem Jahre den Vater bei Tanzmusiken unterstützen konnte. Indessen brachten sowohl die zu geringe Abwechselung beim Unterricht, als auch die zu große Anstrengung beim Tanzspielen, welches oft ganze Nächte dauerte, in ihm einen Widerwillen gegen die Musik hervor, und gern hätte er etwas Anderes ergriffen, wenn es ihm der Vater erlaubt hätte. In seinem 9. Jahre wurde er durch einen Schulkameraden aufgemuntert, die Flöte zu erlernen und genoß ebenfalls auf diesem Instrument von seinem Vater den ersten Unterricht; späterhin unterwies ihn ein Artilleriehauptmann, Namens Vogel, der die Flöte besonders fertig und rein blies und auch eine bedeutende Musikaliensammlung besaß. Hier bekam der Knabe eine ganz andere Ansicht von der Musik, wozu noch der glückliche Zufall sich fügte, daß der damalige erste Flötist bei der Kapelle, A. Schröck, welcher in der Nähe seiner Eltern wohnte, ihm erlaubte, öfter zu ihm zu kommen und seinem vortrefflichen Spiele zuzuhören. Im J. 1810 fing G. an Unterricht zu geben und studirte die Flöte nun für sich, übte aber dabei noch Violine. In demselben Jahre wurde er in den damals so besuchten Abonnements-Concerten der Gebrüder Bliesener eingeführt und ließ sich daselbst in einem Doppelconcert mit dem geschickten Flötisten uud Kammermusikus Schulz zum ersten Male öffentlich hören. Im folgenden Jahre gab er sein erstes eigenes Concert, worin er seine erste Composition — Adagio und Variationen mit Orchesterbegleitung — vortrug. Während dieser Zeit hatte sich ein musikalischer Verein gebildet, zu welchem er auch gehörte; der Aufruf des Königs erschien und sämmtliche Mitglieder verbanden sich, diesem zu folgen; G. entschloß sich, als Kavallerist den Feldzug von 1813 mitzumachen. Bei einem Proberitt aber hatte er das Unglück, zu stürzen und den rechten Arm zu brechen, wodurch sein Vorhaben vereitelt wurde. Im J. 1814 nahm er ein Engagement bei dem damals stehenden Theater des Schauspieldirektors Wöhner in Stettin an. Hier beschäftigte er sich viel mit der Composition und schrieb namentlich viel für sein Instrument. Im J. 1816 verließ er Stettin, trat zu Berlin in die königl. Kapelle und verheirathete sich. Im J. 1817 begann er die Composition, die er früher als reiner Naturalist betrieben hatte, ordentlich zu studiren, zuerst beim Kapellmeister Gürlich und später beim Kapellmeister Seidel, wobei ihm einige Vorkenntnisse, die er Zelter verdankte, sehr zu Statten kamen. Den Beschluß seiner

Studien machte er beim Musikdirektor Birnbach. Wegen seines beschränkten Urlaubs konnte er immer nur kleinere Kunstreisen machen, z. B. an einige fürstliche Höfe, 1812 über Stettin, Stralsund, Rostock, Lübeck, Hamburg nach Bremen, im J. 1822 über Breslau, Posen nach Warschau u. s. w. — Seine Compositionen bestehen in Concerten und Solo's, Duo's, Trio's, Quartetten für Flöte und in einigen Gesangssachen.

Gabrielsky, Julius, Bruder des Vorigen, gleichfalls ein sehr wackerer Flötist, geb. den 4. December 1806 zu Berlin. Er erhielt, nachdem er das siebente Jahr zurückgelegt hatte, von einigen Privatmusiklehrern den ersten Unterricht auf der Flöte und Violine. Späterhin unterrichtete ihn sein Bruder. Durch eifrigen Fleiß und unter des Bruders geschickter Leitung war er im 11. Jahre soweit gekommen, daß er sich mit diesem in einem Doppelconcert öffentlich hören lassen konnte. Im 13. Jahre verließ er das Gymnasium und widmete sich ausschließlich dem Studium der Musik Im 15. Jahre machte er seine Militärpflichtigkeit als Hautboist beim zweiten Garderegiment ab. Während dessen studirte er die Theorie der Musik und suchte sich auf seinem Instrumente immer mehr zu vervollkommnen. Im J. 1825 wurde er aufgefordert, Dienste am königl. Orchester zu nehmen, worauf seine Anstellung bald erfolgte. Seitdem hat er sich oftmals mit großem Beifall hören lassen und sich auch in der Composition mit Glück versucht.

Gaces Brulés oder **Brulez,** (spr. Gahß Brüleh), einer der fruchtbarsten und besten Troubadours, um 1235 lebend. In einigen Manuscripten findet man seinen Namen Gaste-Blé geschrieben, was zu der Annahme verleitet hat, er stamme aus der Champagne, weil daselbst zu seiner Zeit eine adelige Familie deses Namens existirte. Er selbst läßt in einem Liede errathen, daß er in der Bretagne gelebt habe. Man hat noch 79 Lieder von ihm und 68 davon befinden sich in verschiedenen Manuscripten (einige davon mit ihren Melodieen) auf der Pariser Bibliothek.

Gade, Niels W., einer der begabtesten Tonsetzer unserer Zeit, geb. zu Kopenhagen den 22. October 1817 als der Sohn eines Instrumentenmachers. Schon in seiner frühen Jugend fühlte er eine entschiedene Neigung zur Musik und nach einer ziemlich oberflächlichen Unterweisung auf dem Pianoforte, der Violine und Guitarre gelang es ihm erst später, den gediegenen Unterricht tüchtiger Musiklehrer zu erhalten, durch den er bald so weit gebracht wurde, daß er als Violinist in der Kapelle seiner Vaterstadt eintreten konnte. Mit Eifer wendete er sich nun der Composition zu und leistete bald darin so Gelungenes, daß im J. 1841 der von dem Kopenhagner Musik-Verein ausgesetzte Preis nach dem Ausspruche der Preis-Richter Spohr und Friedrich Schneider seiner „Nachklänge von Ossian" betitelten Ouvertüre ertheilt wurde. Diese Auszeichnung lenkte die Aufmerksamkeit des musikliebenden Publikums Kopenhagens auf ihn; von seinem kunstsinnigen König erhielt bald darauf der junge strebende Componist ein ansehnliches Reisestipendium, um im Auslande sein Talent weiter auszubilden. Der Beifall, den unterdessen die genannte Ouvertüre in Leipzig gefunden hatte und das überaus günstige Urtheil, welches der damals die dasigen Abonnement-Concerte leitende Mendelssohn-Bartholdy über eine von Gade eingesendete, mit wahrem Enthusiasmus aufgenommene Sinfonie (Nr. 1, C-moll) fällte, waren wohl die nächste Veranlassung, daß er im Herbst 1843 sich nach Leipzig wendete,

wo er den darauf folgenden Winter zubrachte. Im Frühjahr 1844 begab er sich nach Italien, kehrte im Herbst desselben Jahres nach Leipzig zurück und übernahm daselbst während Mendelssohn's Verweilen in Berlin und Frankfurt a. M. die Direction der Gewandhaus-Concerte. Den Sommer 1845 hatte er in seiner Heimath verlebt und stand dann im Winter desselben Jahres im Verein mit Mendelssohn wieder an der Spitze des Leipziger Concertorchesters. Darauf fixirte er sich in Kopenhagen, wo er eine Anstellung als Organist und Dirigent eines Concert-Vereins erhalten hatte, die er auch jetzt noch bekleidet; inzwischen war er jedoch wieder vor mehreren Jahren eine halbe Saison lang als Dirigent der Gewandhaus-Concerte in Leipzig. — Die Grundzüge des Styls in G's. Compositionen sind in der Weise Mendelssohn's; doch ist er nicht in dem Grade Nachahmer dieses Meisters, wie etwa Bennett, Hiller u. s. w., sondern er macht auch eine Eigenthümlichkeit des Aussprechens und des Ausgesprochenen geltend. Diese kann man eine nordische nennen; denn es drängt sich Einem bei den meisten Compositionen G's. auf, daß er beim Concipiren irgend ein Bild aus der scandinavischen Helden-Sage oder auch nur von der Scenerie des Nordens vor Augen gehabt hat. Daraus erklärt sich die Art seiner orchestralen Farbengebung und seiner Harmonisirung, welche einen so großen Reiz ausübt und eigentlich mehr interessirt, als die musikalischen Gedanken an sich und deren Verarbeitung. Erstere sind öfter zu wenig ausgiebig, gleichsam zu interjectionell, und die letztere verräth eine gewisse Schwäche der Combination, oder wie man technisch zu sagen pflegt: der Arbeit. Daher kommt es denn auch, daß seine Sinfonien, Ouvertüren und überhaupt Werke größerer Form, abgesehen von dem oben angedeuteten Reiz des Colorits und dem Moment der nordischen Vorstellungen, etwas Zusammenhangloses, Unorganisches an sich haben. — Gedruckt sind von G's. Werken: 5 Sinfonien (darunter die letzte mit obligatem Klavier), 2 Ouvertüren, betitelt: „Nachklänge von Ossian" und „Im Hochland", „Comala" (ein Gedicht aus dem Ossian für Chor, Solostimmen und Orchester), „Erlkönigs Tochter" (eine Ballade aus dänischen Volkssagen zusammengesetzt, für Solo, Chor und Orchester), ein Quintett und ein Octett für Streichinstrumente, eine Sonate für Violine und Klavier, Klavierstücke (zwei- und vierhändig, meist kleinere Formen, aber mitunter höchst reizend und anmuthig), Lieder für eine und mehrere Singstimmen, „Frühlingsphantasie", ein Stück für 4 Singstimmen, Orchester und obligatem Klavier — in Allem dreißig und einige Werke.

Gäbler, E. F., Musikdirector und Musiklehrer am Waisenhause und am Pädagogium zu Züllichau, ungefähr 1815 geboren, erhielt seine erste musikalische Ausbildung durch den Oberlehrer am königl. Seminar zu Bunzlau, E. Karow, bei dem er namentlich im Orgel- und Klavierspiel recht gute Fortschritte machte. Nachgehends ging er nach Berlin, ward daselbst ein Schüler des unter W. Bach's Leitung stehenden königl. Instituts für Kirchenmusik und hörte nebenbei auch die Vorlesungen des Professors Marx, die namentlich viel auf seine Compositionsstudien einwirkten. Als Köhler in Züllichau starb, ward er dann dessen Nachfolger und erhielt seine obengenannte Stelle, in der er schon manches Gute wirkte, und namentlich als Componist für die Kirche sich mannigfach thätig zeigte. Von seinen Sachen ist u. A. der 34. Psalm für 4 Männerstimmen und mehrere Motetten im Druck erschienen.

Gähler, von, Conferenzrath und erster Bürgermeister zu Altona, geb. 1748 zu

Delmenhorst und gest. zu Altona 1825, war ein durchbildeter Musiker, Schüler von Ph. Em. Bach und von diesem zu einem fertigen Klavierspieler ausgebildet. Auch war er mehrjähriger Mitarbeiter an der Leipziger allg. mus. Zeitung und viele Abhandlungen und Recensionen in derselben sind Zeugen seiner umfassenden Kenntnisse und seines tiefen und richtigen Gefühls für die Kunst.

Gährich, Wenzel, Mitglied der königl. Kapelle in Berlin, im letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts in Böhmen geb., ein recht talentvoller Componist, der sich durch einige Sinfonien sehr vortheilhaft bekannt gemacht hat und dessen Musik zu dem Ballet „der Seeräuber" in Berlin mit Recht sehr gern gehört wird.

Gämmrich, Heinrich, einer der vortrefflichsten Orgel- und Violinspieler seiner Zeit in Schlesien, war Cantor an der Pfarrkirche in Bunzlau und starb 1775 nach einer ruhmvollen, fast fünfzigjährigen Amtsführung.

Gänsbacher, Johann Baptist, geb. am 7. Mai 1778 zu Sterzing in Tyrol, wurde von seinem Vater, Schullehrer und Regenschori, im Gesang, Orgelspiel und auf mehreren Instrumenten so erfolgreich unterrichtet, daß er, kaum achtjährig, in Insbruck und später in Hall den Chorknabendienst gut versehen konnte. 1789 kam er nach Botzen, wo er das Gymnasium besuchte und der Organist Reiner auf der Orgel, der Musikdirector Neubauer auf der Violine und der Pater Fendt auf dem Violoncello seine Lehrer wurden, er auch durch Verwendung eine Stelle als Hauslehrer erhielt. 1795 kehrte er wieder nach Insbruck zurück, um daselbst seine philosophischen Studien zu machen, ernährte sich durch Stundengeben, wirkte auf Kirchenchören mit und versuchte sich in allerlei Compositionen. Als im nächsten Jahre feindliche Armeen von Westen und Süden das geliebte Vaterland bedrohten, trat auch G. in die Reihen der Gränzvertheidiger, befehligte sogar einen 300 Mann starken Trupp Landsturm und wurde nach erfolgtem Friedensschlusse gleich den regulären Offizieren mit der kleinen goldenen Medaille belohnt. Die Liebe zur Tonkunst zog ihn 1802 zu Abt Vogler nach Wien, der ihn in sein Harmoniesystem einweihte; durch wohlwollende Freunde unterstützt nnd von dem Grafen Firmian als Hausgenosse aufgenommen, konnte er dort ausschließlich dem theoretisch-musikalischen Musikstudium obliegen. Die nächsten Jahre verlebte er abwechselnd in der Heimath, zu Warasdin bei seinem Schüler, dem Grafen Erdöd, wieder in Wien, wo er Albrechtsberger's Unterricht im Contrapunkt genoß, zu Prag bei seinem Gönner, dem Grafen Firmian, und auf dessen Herrschaft Trummersdorf. Nach längerm Aufenthalt in Insbruck und bei seiner verwittweten Mutter zu Sterzing, besuchte er nochmals seinen hochverehrten Lehrer Vogler in Darmstadt und jene Periode (1810) war es, die zwischen ihm und seinen Mitschülern C. M. von Weber und Meyerbeer das bekannte Freundschafts-Triumvirat entstehen sah, über welches die Zeitschrift „Cäcilia" sehr interessante Briefe Weber's mitgetheilt hat. Die letzte Hälfte desselben Jahres war er in Böhmen bei seinem nun Vaterstelle vertretenden Mäcen Firmian. Deutschland's Befreiungsjahr (1813) entflammte auch G's. Patriotismus und Kriegerlust; er commandirte mit Hauptmannscharakter eine zu Klagenfurt errichtete Landwehrcompagnie, zeichnete sich bei mehren Affairen rühmlich aus, machte als Jäger-Oberlieutenant den neapolitanischen Feldzug gegen Murat mit, organisirte und verbesserte das Musikchor seines Regiments, welches ihm viele effectvolle Compositionen verdankte und erhielt 1817 die große goldene

Verdienstmedaille. Als durch Preindl's Ableben 1823 die Kapellmeisterstelle am St. Stephansdom erledigt wurde, concurrirte auch G. darum und war so glücklich, seinen Mitbewerbern vorgezogen zu werden. Gestorben ist er im J. 1844. — Er hat zahlreiche Compositionen, theils gedruckte, theils handschriftliche, hinterlassen und unter ihnen sind die für die Kirche die verdienstlichsten. (17 Messen, 27 Gradualen, Offertorien, Motetten, Hymnen und Psalmen, 4 Requiem's, Adventlieder, Processions-Sequentia, 9 Tantum ergo, 5 Litaneyen, Motetten u. s. w.; Variationen, Märsche, Sonaten, Divertissements für Klavier mit und ohne Begleitung; Serenaden, Märsche, Parthien für Harmoniemusik; ein Concertino für Clarinette; Ouvertüre und andere Musikstücke zu Kotzebue's „Kreuzfahrer", eine Sinfonie; Lieder und Gesänge für eine Singstimme, italienische Terzetten, Cantaten, Vokal-Quartetten; das Liederspiel „des Dichters Geburtsfest" u. s. w.).

Gärtner, Anton, Orgelbauer zu Jachau in Böhmen, um 1730 geb., machte sich besonders durch seine Orgelwerke in der Metropolitankirche zu Prag und im Kloster zu Tepel berühmt. Erstere Orgel baute er im J. 1763.

Gärtner, Johann, erster Flötist in der ehemaligen Hofkapelle zu Fulda, geb. auf dem nicht weit von dieser Stadt entfernten Petersberge im J. 1740, wurde von dem damaligen kunstliebenden Fürstabt Heinrich VIII. zu Fulda nach Mannheim zu dem berühmten Wendling geschickt, unter dessen Leitung er sich zu einem ausgezeichneten Virtuosen bildete. Seine weitere Vervollkommnung erhielt er auf späteren Reisen, die er jedoch nur innerhalb Deutschlands machte. Als Componist ist er durch einige Sachen für die Flöte, auch durch einige Operetten und Cantaten bekannt, die indeß nur seiner Zeit angehören und mit seinem Tode, im J. 1789, aus dem Angedenken der Menschheit schwanden.

Gaffi, Bernardo, römischer Tonkünstler aus dem Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrh., war Virtuos auf dem Klaviere und als solcher ein Schüler von Bernardo Pasquini zu Rom. In dem fürstl. Musikarchive zu Sondershausen befinden sich noch zwei Cantaten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von seiner Composition in Manuscript.

Gafforini, Elisabetta, berühmte Sängerin, von deren näheren Lebensumständen man nicht mehr als das Folgende weiß: Sie debütirte in Wien im J. 1789 und sang dann bis zum Jahre 1795 auf den Theatern von Venedig, Bologna und Neapel mit großem Erfolg. Darauf wurde sie für die Oper in Madrid engagirt und ging von da nach Lissabon, wo sie zwei Jahre neben Crescentini sang. Zu Ende des Jahres 1800 war sie wieder in Italien und sang bis in's J. 1812 auf verschiedenen Bühnen dieses Landes. — Sie muß eben so schön als kunstfertig gewesen sein, wenn man den Versen:

La vedi o l'odi, eguale è il tuo periglio:
Ti vince il canto e ti rapisce il ciglio.

welche unter ihrem in Mailand gestochenen Bildnisse stehen, Glauben beimessen darf.

Gafori, oder Gaforio, auch lateinisch öfter Gafurius oder Gaforus genannt, mit dem Vornamen Franchino oder Franchinus, ein didaktischer Musikschriftsteller von großer Bedeutung für seine Zeit, geb. zu Lodi den 14. Januar 1451. Frühere Schriftsteller hielten aus Irrthum seinen Geburtsort für das französische

Laon, weil G. gewöhnlich Laudensis genannt wurde, vom alten Laus Pompeji oder Lodi. Sein Vater, ein einfacher Soldat, hieß Bettino Gafori und seine Mutter Catharina Fixaraga. Von diesen seinen Eltern zum Geistlichen bestimmt, studirte er Theologie und den Kirchengesang, sowie auch die Musik überhaupt und sein Lehrer in letzterer Kunst war Godendag (s. d.), von G. selbst Bonadies genannt. Nachdem er die Priesterweihe erhalten hatte, ging er nach Mantua, wo sein Vater in den Diensten Ludovico Gonzaga's stand, und blieb in dieser Stadt zwei Jahre, fortwährend mit dem Studium der Musik-Theorie beschäftigt. Dieselben Studien setzte er auch in Verona, wohin er sich von Mantua aus begab, während zweier darauf folgender Jahre fort. Mit Prospero Adorno ging er dann nach Genua, und als dieser Doge aus genannter Stadt flüchten mußte, folgte ihm auch G. nach Neapel. Hier traf er mit Tinctoris, Guil. Garnerius und Bernhard Hycaert zusammen und hielt mit Filippo Bononio (von seinem Geburtsorte auch Philipp von Caserta genannt) öffentliche Disputationen über musikalische Materien. Zwei Jahre nach seiner Ankunft in Neapel gab er daselbst seinen ersten Tractat über Musik heraus, der ihn vortheilhaft bekannt machte. Indessen war seine Lage keine gesicherte, da sein Protector Adorno, der von den Genuesen selbst seiner Güter beraubt worden war, nichts für ihn thun konnte. Die Pest und der Krieg zwangen überdem G., Neapel zu verlassen und in seiner Vaterstadt Lodi einen Zufluchtsort zu suchen. Er blieb jedoch nur kurze Zeit daselbst, da der Canonikus Barni ihm den Rath gab, sich nach Monticello im Cremonesischen zu begeben, wo er auch vom Bischof Carlo Pallavicini als Chordirector angestellt wurde. Nachdem er drei Jahr in dieser Stellung verblieben war und auch nebenbei Unterricht in der Musik ertheilt hatte, ging er nach Bergamo als Kirchensänger und Lehrer und bald darauf nach Mailand, wo er 1484 als Kirchensänger am Dom, Lehrer der Chorknaben und Kapellsänger Ludovica Sforza's eine Anstellung erhielt. In allen diesen Eigenschaften und Aemtern wirkte er verdienstlich bis an seinen Tod, der am 25. Juni 1522 erfolgte. — G. hat einen bedeutenden Einfluß auf die musikalischen Studien seiner Zeit ausgeübt und die meisten der ihm unmittelbar nachfolgenden Schriftsteller citiren seine Meinungen als Autoritäten. Freilich hat er auch seiner Zeit den Tribut gezahlt und sich mit Spekulationen über griechische Musik, oder vielmehr mit dem Bestreben abgegeben, die griechischen Systeme als die Basis aller Musikwissenschaft hinzustellen; aber ein Vorzug an ihm ist, daß er nicht so ausschließlich wie die meisten seiner Zeitgenossen sich mit vagen Theorien über Griechisch-Musikalisches abgab, sondern auch der praktischen Entwickelung der Musik seiner Zeit förderlich zu sein suchte. Seine Schriften, die von barbarischer Latinität und gelehrter Arroganz und Grobheit strotzen und auch in Deutschland sowohl, wie in Italien ziemlich selten geworden sind, mögen nun folgen: 1) „Clarissimi et praestantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicae disciplinae", Neapel 1480. (Gerber und Andere lassen 1480 in Neapel zwei Werke erschienen sein: „De effectibus et commendatione musicae" und „Theoricum opus harmonicae disciplinae," welche in Wahrheit aber nur Capitel-Ueberschriften aus dem zuerst angeführten Werke sind). Eine zweite Auflage, 1492 zu Mailand erschienen und durchaus umgearbeitet, führt den Titel: „Theorica musica Franchini Gafori Laudensis" etc. Das ganze Werk ist überhaupt in 5 Bücher abge-

getheilt und enthält in den 4 ersten derselben eine Art Auszug des Boethius'schen Traktates und in dem letzten eine Auseinandersetzung der griechischen Tonalität, sowie der dem Guido von Arezzo zugeschriebenen Solmisations-Theorie. 2) Practica musicae (sive musicae actiones in IV. libris)", Mailand 1496. Bis 1512 erschienen noch 3 andere Ausgaben von diesem Werke, die aber verschiedene Titel führen. Der Inhalt des Werkes, (wohl desjenigen, dem G. seine meiste Berühmtheit verdankt) besteht in Abhandlungen über den Cantus planus, über die Notirung, den Contrapunkt, über Proportionen, Tempus u. s. w. 3) Angelicum ac divinum opus musice Franchini Gafurii Laudensis regii musici, ecclesiaeque Mediolanensis phonasci: materna lingua scriptum" etc., Mailand 1508. Es ist italienisch geschrieben und enthält 5 kleine Traktate, in denen Einiges aus dem Theoricum opus musicae disciplinae und aus der Practica musicae theils ganz, theils ausgezogen übersetzt ist. 4) Franchini Gafurii Laudensis regii musici publice profitentis: Delubrique Mediolanensis Phonasci: De harmonia musicorum instrumentorum opus" etc., Mailand 1518. Diesem Werke angehängt sind biographische Notizen über G. von seinem Landsmann Pantaleone Meleguli, aus denen man ersieht, daß G. viele Traktate für seine Schüler geschrieben, jedoch nur diejenigen davon hat drucken lassen, welche er für die wichtigsten hielt; ferner, daß er auf seine Kosten die musikalischen Werke des Aristides Quintilianus, Bryennius, Bacchius und Ptolemaeus aus dem Griechischen in's Lateinische hat übersetzen lassen, wodurch die Meinung, daß er nicht Griechisch verstanden haben soll, an Wahrscheinlichkeit gewinnt. 5) Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses", eine Streitschrift die äußerst selten geworden ist, aus der aber Hawkins, welcher ein Exemplar davon besaß, im 2. Bande seiner Musikgeschichte (pag. 337—341) Auszüge mittheilt. Auf dem Titel der Schrift ist keine Jahreszahl angegeben, doch datirt sie G. selber vom 20. April 1520. Das Werk „De Musica practica, theorica et instrumentali", welches Draudius unter G's. Namen anführt, ist kein besonderes, sondern Draudius hat nur in diesem Titel den des oben angeführten „De harmonia musicorum instrumentorum opus" incorrekt angegeben.

Gaggi, Giovanni, geb. zu Siena zu Ende des 18. Jahrh., studirte Mathematik und Musik, und hatte in der letztern den Lapini zum Lehrer. Im J. 1802 wurde er zum Lehrer am Collegium Tolomei zu Siena und Organisten am Consistorium ernannt. Gervasoni führt von ihm Kirchensachen an und rühmt dieselben sehr.

Gagliano, (spr. Galjano), 1) Giovanni Battista de, geb. zu Florenz um 1480, stand in den Diensten des Hauses der Medicis und hat zu Venedig in den Jahren 1603 und 1643 Motetten zu 4, 6 und 8 Stimmen und 1606 5stimmige Madrigalen in den Druck gegeben. — 2) Marco G., ebenfalls ein Florentiner, in der zweiten Hälfte des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. lebend, von dem man folgende Sachen kennt: Misse a cinque voci, lib I., Venedig 1579; Responsorio della settimana santa a 4 voci, ebendaselbst 1580; il primo libro de' Madrigali, ebendaselbst 1602. G. war auch unter dem Namen l'Affanato Mitglied der Akademie der Elevati zu Florenz.

Gagliarde oder **Gaillarde,** (ital. Gagliarda) [spr. Galjar—], ein veralteter

italienischer Tanz von ausgelassen lustigem Charakter, der meistens in einer Tripel-Taktart ($^3/_8$- oder $^3/_4$-Takt), zuweilen jedoch auch in einer graden Taktart ($^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt) gesetzt wurde. Weil dieser Tanz hauptsächlich bei den Römern gebräuchlich war und in Rom auch seinen Ursprung gehabt haben mag, wird er auch **Romanesla** oder Romagna genannt.

Gagni, (spr. Ganji), Angelo, ein italienischer Opernkomponist, zu Florenz um die Mitte des 18. Jahrh. geboren, hat im J. 1783 in Mailand die komische Oper „I Pazzi gloriosi" aufführen lassen. Gerber führt auch noch von ihm als zweite Oper die „Matti gloriosi" an, welche, dem Titel nach, höchst wahrscheinlich eine und dieselbe ist.

Gail, Mad. Edme Sophie, geborene Garre, eine talentvolle Componistin, geb. zu Melun im J. 1776. Ihr Vater war ein geschickter Wundarzt und verkehrte viel mit Künstlern und Gelehrten; sie selbst zeigte schon sehr frühzeitig Neigung und Talent zur Musik. Im Alter von 12 Jahren spielte sie mit großer Fertigkeit Klavier und sang mit Geschmack, und 1790 schon erschienen in einigen Sammlungen Romanzen von ihrer Composition. Als sie 18 Jahr alt war, heirathete sie den gelehrten Hellenisten Gail, (der auch dadurch in diese Blätter gehört, daß er einer von ihm veranstalteten Edition des Anacreon (1799) eine, wenn auch ziemlich schwache und zumeist aus der „Voyage du jeune Anacharsis" entnommene Dissertation über griechische Musik beifügte); diese Ehe war jedoch nicht glücklich und die Gatten trennten sich nach einigen Jahren. Nun warf sie sich mit erneutem Eifer auf das Studium der Musik und nahm besonders bei Mengozzi gründlichen Gesangsunterricht; darauf durchreisete sie die mittäglichen Provinzen Frankreichs und Spanien und gab mit Beifall Concerte. Nach Paris zurückgekehrt, gab sie Romanzen heraus, die ungemeines Glück machten, und, nachdem sie schon im J. 1797 in einigen Arien (zum Drama „Montoni", welches im Theater der Cité aufgeführt wurde,) versucht hatte, schrieb sie nun auch für ein Privattheater eine einaktige Oper, über die sich selbst Méhul günstig aussprach. Trotz aller ihrer bisher erlangten Erfolge, machte sich doch das Verlangen nach gründlicheren Compositionsstudien bei ihr geltend und sie machte bei Fétis einen Cursus der Harmonielehre und des Contrapunkts durch, den sie, als der Genannte auf Reisen ging, bei Neukomm und Perne noch fortsetzte. Im J. 1813 ließ sie auf dem Theater Feydeau die komische Oper „Les deux Jaloux" aufführen, welche durch die Natürlichkeit ihrer Melodien vielen Erfolg hatte und in demselben Jahre noch auf demselben Theater die einaktige komische Oper „Mademoiselle de Launay à la Bastille", welche weniger gefiel obgleich hübsche Nummern darin sind. Im J. 1814 brachte sie zwei Opern auf die Bühne: „Angela, ou l'atelier de Jean cousin", welche sie in Gemeinschaft mit Boieldieu gearbeitet hatte, und „La Méprise",; beide Productionen hatten aber nur geringen Erfolg. 1816 ging Mad. Gail nach London und machte daselbst viel Glück als Romanzensängerin; nach Paris zurückgekehrt, gab sie mehrere Sammlungen französischer und italienischer Nocturnen und viele Romanzen heraus, die sehr beliebt wurden. Ihre letzte Production war die Oper „La Sérénade" (1818), deren Erfolg ein vollständiger war. Kurze Zeit nach der ersten Aufführung dieser Oper reis'te sie mit der Catalani nach Deutschland, trennte sich aber von ihr, nachdem sie nur in einigen Städten mit der berühmten

Sängerin Concerte gegeben hatte, und kehrte nach Paris zurück, wo sie mitten im Arbeiten an mehreren Opern am 24. Juli 1819 vom Tode überrascht wurde. Von ihren hinterlassenen Compositionen sind einige Sammlungen Nocturnen und Romanzen herausgekommen. Der liebenswürdige Esprit, der sich in ihren Compositionen ausspricht, charakterisirte auch ihr ganzes Wesen. — Ihr Sohn, Jean François G., geb. zu Paris am 28. Octbr. 1795, Historiker und Philolog, gehört in diese Blätter als der Verfasser der kleinen Schrift „Réflexions sur le goût musical en France", Paris 1832, und mehrerer in Journalen veröffentlichten musikalischen Artikel.

Gaillard, nach Burney und Hawkins aber Galliard, Johann Ernst, geb. 1687 zu Celle als der Sohn eines französischen Friseurs, erhielt erst von einem gewissen Marschall Unterricht auf der Flöte und Oboe und befand sich später (1702) zu Hannover, wo er beim Concertmeister Farinelli und dem Abbate Steffani die Musik studirte. Hierauf kam er als Kammermusikus in die Dienste des Prinzen Georg von Dänemark, dem er später auch (gegen 1708), als derselbe sich mit der nachmaligen Königin von England, Anna, vermählte, nach England folgte. Hier (in London) erhielt er nach dem Tode des Giovanni Battista Draghi die Stelle als Kapellmeister der verwittweten Königin Catharina (Karl's II. hinterlassener Gemahlin) und wurde bald als Componist hochgeachtet. Von seinen Sachen sind bekannt: ein Te Deum, ein Jubilate und mehrere Anthems; die Opern „Pan and Syrinx", „Calypso and Telemachus", „Oreste e Pilade" (ital. unvollendet) und die Pantomimen „Jupiter and Europa", „the Necromancer or Harlequin Dr. Faustus", „Apollo and Daphne or the Burgomaster tricked", „the Royal Chace or Merlin's Cave", die Musik zu den Tragödien „Oedipus", „Brutus" und „Julius Cäsar", mehrere Kammer-Cantaten, Lieder und Gesänge für eine und mehrere Singstimmen, eine Hymne aus Milton's „verlorenem Paradiese", Solo's für Flöte und dergl. für Violoncello oder Fagott; 1745 ließ er auch ein sonderbares Stück für 24 Fagotte und 4 Contrafagotte aufführen. Außerdem übersetzte er auch Tosi's Singschule in's Englische (1742) und errichtete 1710 die Academy of ancient music, der er auch bis 1720 als Director vorstand, wo dann Händel und Buononcini an seine Stelle traten, die aber nach 7 Jahren die Anstalt gänzlich eingehen ließen, bis sie erst 1776 nach dem Plane von Bates wieder in's Leben gerufen wurde und sich seitdem erhalten hat. — Gestorben ist G. zu Anfang des Jahres 1749, und in seinem Nachlasse befand sich, neben vielen eigenen Compositionen, auch eine nicht unbedeutende Sammlung selbstgeschriebener Partituren von den ausgesuchtesten Werken anderer Meister.

Gaillarde, s. Gagliarde.

Galante Fuge, so viel wie freie Fuge. (S. Fuga.)

Galante Schreibart, galanter Styl, der Gegensatz zu sogen. gebundenen Schreibart, zum gebundenen Styl (s. d.).

Galanterie-Stimme hieß sonst in der Orgelbauersprache jede achtfüßige Manual-Flötenstimme.

Galavotti, Geronimo, Kapellmeister an St. Maria in Trastevere zu Rom, lebte zu Ende des 17. Jahrh. und hat 1690 zu Rom Messen zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen in den Druck gegeben.

Galeazzi, 1) Antonio, italienischer Componist aus dem Anfang des vorigen Jahrh., war aus Brescia gebürtig, hielt sich aber die größte Zeit seines Lebens zu Rom und Venedig auf, in welcher letztern Stadt auch zwei seiner Opern „Zelmira in Creta“ (1729) und „il Trionfo de la Costanza in Statira“ (1731) auf's Theater kamen. Seine übrigen Werke, wenigstens seine Kirchensachen, werden, wie Baini in seinem Werke über Palestrina versichert, in dem Archive der Kirche Sta. Maria Maggiore zu Rom aufbewahrt. — 2) Tommaso G., geb. zu Rom 1757, war einer der vortrefflichsten Sopranisten (Castraten) seiner Zeit. 1777 hörte ihn der damalige Landgraf von Hessen-Cassel in Rom und engagirte ihn sogleich für seine Bühne mit einem beträchtlichen Gehalte. Doch sang er auf dieser nicht lange; Ausschweifungen aller Art hatten die mannigfaltigsten und bösartigsten Krankheiten zur Folge, durch die er endlich gegen 1780 sogar das Gehör verlor. In solchem Zustande kehrte er 1783 in sein Vaterland zurück und verschwand dann ganz aus aller Oeffentlichkeit. — 3) Francesco G., geb. 1738 zu Turin lebte später als Violinlehrer und Instrumentalcomponist in Rom, wo er auch 15 Jahre lang erster Violinist am Theater Valle war. Er hat ein gutes Werk: „Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino“ etc. 2 Bände, Rom 1791 und 1796, das durch Fränzl, der es aus Italien mitbrachte, zuerst in Deutschland bekannt wurde, herausgegeben. Der erste Band enthält die Elemente der Musik und eine Abhandlung über die Kunst des Violinspielens nebst Beispielen; der zweite, außer einer langen, gutgeschriebenen Vorrede, einen Abriß der Musikgeschichte, eine Abhandlung über Harmonielehre und Contrapunkt, einen über Melodiebildung, Partiturregeln und Anweisungen über die Natur der Instrumente, nebst Notenbeispielen.

Galeotti, Steffano, ein Violoncell-Virtuos, geb. zu Velletri in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. lebte einige Zeit in Holland; da aber das dortige Klima seine Gesundheit angegriffen hatte, so kehrte er nach seinem Vaterland zurück, hielt sich jedoch zuvor noch eine kurze Zeit in Paris auf. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. In den Jahren 1760 und 1785 sind von seiner Composition in Amsterdam und Paris Streichtrio's und Violoncell-Solo's gestochen worden.

Galetti, 1) Giovanni Andrea, geb. zu Cartona im Toskanischen um 1710, als Baritonist seit 1760 am Herzogl. Hoftheater zu Gotha engagirt, ein angenehmer, zuglich aber auch ein vielseitig und gründlich gebildeter Sänger. Namentlich erhoben tiefe Kenntniß der italienischen Sprache und Dichtkunst seinen recitativischen Vortrag, und seine Geschicklichkeit in den zeichnenden Künsten seine Aktion weit über das Gewöhnliche. 1765 schrieb er den Text zu der Oper „Ciro riconosciuto“, die Georg Benda in Musik setzte. Diese seltene Bildung in Kunst und Wissenschaft band denn auch G. auf Zeit seines Lebens an den Herzogl. Hof. Er starb in Gotha am 25. October 1784. — Seine Frau — 2) Elisabeth G., war eine ausgezeichnete und mehr als gewöhnlich gebildete Sängerin. Um 1730 zu Durlach geboren, kam sie frühzeitig nach Gotha, wo sie Giovanni Andrea G. dann kennen lernte und 1754 heirathete. An den Dichtungen, welche hie und da unter dem Namen ihres Gatten bekannt wurden, soll sie keinen geringen Antheil gehabt haben; doch weiß man darüber nichts Gewisses. — 3) Domenico Giuseppe G., wahrscheinlich ein älterer Bruder des Giovanni Andrea, glänzte in der Zeit von ungefähr 1730—1740 als Sänger

an den bedeutendsten Theatern Italiens. Indeß ist über seine näheren Lebensverhältnisse nie etwas Ausführliches und Zuverlässiges bekannt geworden.

Galilei, Vincenzo, geb. um 1533, ein florentinischer Edelmann und für die Geschichte der Musik von großer Wichtigkeit. Zu seiner Zeit war die Liebe zu mehrstimmigen, mit contrapunktischen Nachahmungen überhäuften Gesängen so allgemein unter den Musikern, daß sie selbst Sologesänge mit mehreren Stimmen setzten und die Worte der Dichter so verdunkelten, daß ihnen und dem Volke, welches die fugirten Künsteleien nicht verstand, die häufige Uebertreibung endlich widrig werden mußte. Da fiel man denn auf den Gedanken, die alten Griechen, die den Wissenschaften und der Dichtkunst durch Nachahmung ihrer Werke so viel bereits genützt hatten, auch als musikalische Vorbilder zu beachten. Je mehr die altgriechische Musik unbekannt war, desto mehr hoffte man in ihr zu finden. Von dieser vorgefaßten Meinung erhitzt, strengte sich vor Allen die gelehrte Gesellschaft im Hause des Grafen Bardi (s. d.) an, der dunkeln Sache auf die Spur zu kommen zur Verbesserung der Musik. Einer der Eifrigsten unter ihnen war G., verbunden mit Girolama Mei (s. d.), welcher ihm bei seinen Untersuchungen allen Beistand leistete. G. war in der damaligen Tonkunst geübt genug; er verstand zu singen und sich selbst auf der Laute zu begleiten, hatte den berühmten Zarlino zum Lehrer in der Musik gehabt und war im Wissenschaftlichen wohl erfahren. Er hatte sich bereits einen Namen gemacht durch folgendes 1583 und 1585 zu Venedig herausgekommene Werk: „Il Fronimo, Dialogo sopra l'arte del bene intavolare, e rettamente suonare la musica negli stromenti artificiali, si di corde come di fiato, ed in particolare nel Liuto". Das Werk soll in der ersten Auflage schon 1568 oder 1569 in Venedig gedruckt worden sein; 1569 wird öfter angegeben. Als ihn der Gedanke der Auffindung der altgriechischen Musik, von welcher man für die Verbesserung der gegenwärtigen alles Heil erwartete, ganz erfüllte und die Gesellschaft selbst die aufgestellten Vermuthungen als Gewißheit annahmen, setzte sich G. so lebhaft gegen das Contrapunktische jener Zeit, daß er selbst seinen Lehrer Zarlino, den berühmtesten Harmoniker der damaligen Welt, öffentlich angriff, zuerst in seinem „Discorso intorno all'opere di Zarlino", worauf das größere Werk folgte; „Dialogo della Musica antiqua e moderna, in sua difesa, contra Gius. Zarlino", Florenz 1581 und 1602. Die berühmtesten Männer jener Gesellschaft des Bardi führen das Gespräch, dessen Endurtheil dahin geht, daß die derzeitige Musik nur von dem Pöbel geschätzt, von denkenden Männern hingegen verachtet werde. Es standen sich also zwei Parteien unter den Musikern und Musikfreunden hart gegenüber, die einander anfeindeten. Man erzählt, Zarlino selbst sei dergestalt leidenschaftlich gegen die erwähnte Schrift eingenommen gewesen, daß er die Handschrift aus der Druckerei zu entwenden gesucht habe, was sich jedoch durchaus nicht erweisen läßt. Im Grunde suchten beide Parten zu viel von ihren Meinungen und Gewohnheiten festzuhalten, wie gewöhnlich. Auch hat die Ausübung der Musik in der Folgezeit, selbst in der nächsten, sich im Grunde weder ganz nach der einen, noch nach der andern gerichtet, sondern man hat das Gute von Beiden sich zu Nutze gemacht, wie recht und billig. G. bestrebte sich mit seinen Freunden, die zu contrapunktisch gewordene Musik zu vereinfachen und deklamatorischer zu machen. Sie wären nicht durchgedrungen, wenn sie sich allein mit Untersuchungen

und Gesprächen über die altgriechische Musik, was noch dazu ihre schwächste Seite war, begnügt und nicht praktische Compositionsversuche angestellt hätten. Das wirkte am meisten. Auch hierin war G. einer der Ersten. Um zu zeigen, auf welche Weise man ein richtigeres Verhältniß zwischen den Worten eines Gedichtes und seiner Musik herstellen könne, wählte er aus dem Dante die Episode des Ugolino, setzte sie ganz einfach in Musik, sang sie der Gesellschaft mit Begleitung der Laute und Viola vor und erhielt einstimmigen Beifall. Hierdurch angefeuert, setzte er noch Stücke aus den Klageliedern des Propheten Jeremias, die nicht geringeres Lob erhielten, wodurch wieder Andere der Gesellschaft zu neuen Versuchen angeregt wurden. Was nach und nach daraus hervorging, haben wir theils unter Bardi und Caccini gelesen, theils werden wir noch unter Peri, Rinuccini und Oper darauf zurückkommen, s. überdies auch Arie. — G's. Sohn war der große, um die Naturlehre unsterblich verdiente Galileo Galilei, geb. zu Pisa den 18. Febr. 1564 und gest. zu Florenz im J. 1642 am 8. Januar. Derselbe muß hier angeführt werden, nicht nur weil er selbst mehrere musikalische Instrumente spielte und die in seiner Familie einheimische Liebe zur Musik weiter fortpflanzte, sondern hauptsächlich seiner gründlichen Darstellungen wegen, wodurch er ein Licht verbreitete über die Natur und Fortpflanzung der Töne, die Schwingungen der Saiten, über die Verhältnisse der Töne zu einander u. s. w. Man liest diese in seinen „Discorsi e dimostrazioni matematiche" (Florenz 1638), die sich auch im zweiten Bande seiner gesammelten, 1655 zu Bologna gedruckten Werke befinden. Noch wollen wir bemerken, daß eine noch vollständigere Sammlung seiner Werke zu Florenz im J. 1808, 13 Bände stark, herausgekommen ist. — Eines dritten Galilei, Michel Angelo mit Vornamen, ist zu erwähnen, der aus der Familie der beiden Vorhergehenden gewesen, in Florenz geboren war und daselbst auch im ersten Viertel des 17. Jahrh. als Lautenist geblüht haben soll. Man macht ihn zum Verfasser einer Lauten-Tabulatur, die 1620 zu Ingolstadt erschien. Nach Printz's „historischer Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst", soll er auch in Deutschland sich aufgehalten haben. Auch Draudius in seiner „Bibl. Class." führt ihn an.

Gallay, (spr. Galleh), Jacques François, französischer Hornvirtuos, geb. zu Perpignan am 8. December 1795, erhielt in seinem 12. Jahre den ersten Unterricht auf seinem Instrument von seinem Vater, der ein ziemlich fertiger Dilettant war, und konnte sich auch schon nach 2 Jahren öffentlich hören lassen. Sein Wunsch, nach Paris zur ferneren Ausbildung gehen zu können, ging erst im J. 1820 in Erfüllung; Dauprat nahm ihn mit Wohlwollen auf und empfahl ihn an Perne, der damals Inspector des Conservatorium's war. Dieser wollte ihn Anfangs seines (Gallay's) Alters wegen nicht in die Anstalt aufnehmen, gab aber endlich seinen Bitten nach und that ihn unter Dauprat's Leitung. Nach einem Jahre erhielt er den ersten Preis und seitdem hat sich sein Ruf als einer der besten Hornvirtuosen Frankreich's mehr und mehr consoldirt. 1825 trat er in das Orchester der ital. Oper, nachdem er einige Zeit bei dem Odéon angestellt gewesen war, und kam um dieselbe Zeit in die Kapelle des Königs. Letztere Stelle verlor er durch die Julirevolution, kam aber schon 1832 in die Privatkapelle Louis Philipp's. — Er hat für sein Instrument Fantasien, Solo's, ein Concert, ein Rondo, concertante Duo's, Etüden, leichte Nocturnen für 2 Hörner, Duo's für Horn und Pianoforte oder Harfe componirt und herausgegeben.

Galleazzi, wird auch zuweilen für Galeazzi geschrieben. (s. d.).

Gallenberg, Wenzel Robert Graf von, geb. 1783 zu Wien, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung und erwählte aus vorherrschender Neigung die Tonkunst zu seinem Lieblingsstudium. Nachdem er sich in verschiedenen Compositionsgattungen versucht hatte, ging er nach Italien, wo er mit Barbaja in Verbindung trat und sich durch zahlreiche Balletcomposition einen Namen machte. Als jener eine auserlesene Sänger-Gesellschaft nach Wien führte, war Graf G. Mit-Administrator und zugleich Präses des Opern-Comité. Im J. 1829 übernahm er das Kärnthnerthor-Theater für eigne Rechnung. Da aber die über 12 Monate lang brach gelegene Kunstanstalt erst wieder neu in's Leben gerufen, organisirt und Mitglieder mit bedeutenden Aufopferungen angeworben werden mußten, so standen schon die Vorauslagen in keinem Verhältnisse mit der stipulirten Dotation, und das Unternehmen löste sich bald wieder auf. Seit jener Zeit verweilte Graf G. abwechselnd in Italien und Frankreich, fortwährend thätig in dem ihm vorzugsweise zusagenden Balletfache. Gestorben ist er zu Rom im Mai des Jahres 1839. Seine letzten Lebensjahre hat er in genannter Stadt fast ununterbrochen in Zurückgezogenheit zugebracht. Von seinen 40—50 Balleten hat besonders „Alfred der Große" eine weiter verbreitete Celebrität erhalten. Gedruckt sind außerdem von seinen anderweitigen Compositionen: Märsche (für Pianoforte zu vier Händen), eine Klaviersonate, Fantasien, Rondo's, Variationen, Polonaisen u. s. w. für das Pianoforte.

Gallerano (auch Galerano geschrieben), Leandro, aus Brescia zu Ende des 16. Jahrhunderts gebürtig, war erst einige Zeit Organist an der Kirche San Francesco seiner Vaterstadt, (wo er auch unter dem Namen „l'Involato" Mitglied der Akademie der „Occulti" war) und dann Kapellmeister an der Kirche San Antonio in Padua. Man kennt von ihm: Missa e Salmi concertati a 3, 5 e 8 voci, con ripieni, Venedig 1629; Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci; Motetti a voce sola; Compiete e Letanie a 8 voci con istromenti, welche alle in Venedig herausgekommen.

Galletti, findet man auch zuweilen für Galetti geschrieben (s. d.)

Galli, Vincenzo, lateinisch Gallus, ein Franziskaner-Mönch, in Sicilien um die Mitte des 16. Jahrh. geb., war an der Kathedrale zu Palermo Kapellmeister. Mit dem Erwerb seiner Compositionen ließ er sein Kloster erweitern und an eine Säule die Worte setzen: Musica Galli. Man kennt von ihm: Il primo libro di Madrigali a 5 voci, Palermo 1589 und II. Misse a 8 e 12 voci, Rom 1596; die erste dieser Messen (8stimmig) ist zweichörig und die zweite (12stimmig) dreichörig.

Galli, Filippo, berühmter ital. Sänger, geb. zu Rom im J. 1783. Sein Vater war Chef der päbstlichen Floreria, (d. h. er hatte die Aufsicht über die sacerdotalen Gewänder und Schmucksachen des Pabstes) und genoß ein ziemlich beträchtliches Einkommen; er bestimmte ihn für den geistlichen Stand und ließ ihm eine sorgfältige Erziehung geben. Aber die Neigung für's Theater, die sich schon frühzeitig bei G. manifestirte, zwangen den Vater, seinen ursprünglichen Plan aufzugeben und der erwähnten Neigung des Sohnes Folge zu geben. Dieser war schon im seinem 10. Jahre geschickter Klavierspieler und cultivirte seine glücklichen Gesangs-An-

lagen; besonders ernste Studien machte er, nachdem seine Knabenstimme in einen schönen Tenor sich umgesetzt hatte. In seinem 18. Jahre verheirathete er sich; von dieser Zeit an hörte er auf die Musik blos zu seinem Vergnügen zu betreiben und beschloß die dramatische Carriere mit Ernst zu ergreifen. Im Carneval 1804 debütirte er in Bologna in Generali's „Caccia di Enrico IV." mit ungemeinem Erfolg und man versprach sich von ihm einen der besten italienischen Tenoristen. Nach 6 Jahren jedoch veränderte eine harte Krankheit seine Stimme dergestalt, daß sie aus dem Tenor ein Bariton wurde. Auf den Rath Paisiello's bildete er nun diese neugewonnene Stimmgattung aus und eifriges und sorgfältiges Studium entwickelte ein Organ von wunderbarer Schönheit. Als Baritonist debütirte er denn im Carneval 1812 auf dem Theater San Mosè in Venedig in Rossini's „Inganno felice." Das Jahr darauf bewunderte man ihn zu Mailand im „Cicisbeo burlato" und besonders als „Sigillaro" in der „Pietra del Paragone", welche Rolle er auf eine ganz originelle Weise auffaßte. Die Rollen des Bey in der „Italiana in Algeri" und des Türken im „Turco in Italia" (1814) consolidirten seinen Ruf, nachdem er auch in Barcellona mit größtem Beifall gesungen hatte. 1817 schrieb Rossini für ihn die Rolle des Fernando in der „Gazza ladra" und in desselben Maestro Oper „Maometto" ließ er, der bis jetzt nur in der Opera buffa geglänzt hatte, sich auch zu Neapel im Jahre 1820 in der ernsten Oper bewundern. Das Jahr darauf trat er in Paris auf, ging zu Ende der Saison nach Italien zurück, sang aber im Jahre 1825 wieder in Paris und blieb daselbst bis 1828. Darauf ging er nach Spanien, kehrte von da nach Italien zurück und sang daselbst, freilich nicht mehr mit dem früheren Glanze des Organs, noch in der Mitte der dreißiger Jahre.

Galliard, s. Gaillard.

Galliculus, Johann, ein Componist aus Luther's Zeiten, lebte 1520 in Leipzig, wo er nach Schamelius' Zeugniß mehrere Psalmen und Hymnen in Musik gesetzt haben soll, von denen aber unsrer Zeit nichts aufbehalten worden ist. Dagegen kennen wir ihn noch als musiktheoretischen Schriftsteller durch seine Abhandlung: „Isagoge de compositione cantus," Leipzig 1520, welche 1538 und 1546 in einer zweiten und dritten Auflage unter dem Titel: „Libellus de compositione cantus" zu Wittenberg, 1548 in einer vierten unter dem Titel: „Isagoge" etc., und noch in einer fünften und sechsten unter dem Titel: „Libellus" etc., in den Jahren 1551 und 1553 erschien. Die Menge der Auflagen spricht für die Nützlichkeit und Beliebtheit des Werkchens, welches aber in Wahrheit mehr eine Anweisung zum Contrapunkt, als zur eigentlichen Gesangscomposition enthält.

Galliculus de Muris, Michael, ein Cistercienser-Mönch, lebte zu Ende des 15., oder anfangs des 16. Jahrh., und hat einen Traktat „De vero modo psallendi" verfaßt, der sich in Manuscript auf der Bibliothek zu Oxford befindet.

Gallische Trompete, s. Carnyx und Trompete.

Gallus, Jacob, hatte seinen Namen nach der Sitte seiner Zeit latinisirt, und hieß eigentlich Hänel (von Hahn abgeleitet) oder in der Volksmundart Handl. Er war um 1550 in Krain geboren, wurde Kapellmeister des Bischofs zu Olmütz, Stanislaus Pawlowski, darauf kaiserlicher Kapellmeister und starb sehr berühmt am 4. Juli 1591 zu Prag. Auf seinen Tod wurden so viel Gedichte verfaßt, daß eine

ganze Sammlung davon veranstaltet wurde, welche die Strahower Bibliothek zu Prag aufbewahrt. — Er war einer der bedeutendsten Contrapunktisten seiner Zeit und seine Compositionen werden von Manchen denen gleichzeitiger berühmter Italiener an die Seite gestellt. Vom Kaiser erhielt er 1588 zur Herausgabe seiner Werke ein Privilegium auf 10 Jahre, und diese sind: Musicum opus quinque, sex et octo vocum, 4 Theile, Prag in den Jahren 1586, 1587 und 1590; (in Frankfurt und Nürnberg 1588 und 1591 nachgedruckt); in dem 4. Theile befindet sich ein Stück für 24 Stimmen, in 4 sechsstimmige Chöre getheilt; Moralia quinque, sex et octo vocibus concinnata, atqua tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanae accommodata, Nürnberg 1586 (Gerber führt auch eine Ausgabe aus dem Jahre 1596 an), enthält 47 Stücke verschiedener Art; Harmoniae variae quatuor vocum, Prag 1591; Lib. III. Harmoniarum moralium 4 vocum, Prag 1591; Sacrae cantiones de praecipuis festis per totum annum, 4, 5, 6, 8 et plur. voc., Nürnberg 1597; Motettae quae prostant omnes, Frankfurt 1510. Ferner befinden sich noch in Bodenschatz's: „Florilegium Portense" 33 Sätze von G., unter denen auch das berühmte, öfter auch anderweitig publicirte „Ecce quomodo moritur justus" ist.

Gallus, s. Medritsch.

Galtus, Germer, Orgelbauer, lebte um die Mitte des 17. Jahrh. zu Amsterdam. Von den Werken, die er bauete führt Gerber eins zu Monnikendam und die Orgel in der sogenannten neuen Kirche an. Erstere Orgel bauete er 1640, letztere ließ ihn der Tod, welcher ihn 1650 überraschte, nicht ganz vollenden; sein Nachfolger in deren Baue war Hagelbeer, der sie 1651 ablieferte.

Galuppi, Baldassarre, genannt Buranello, weil er auf der unweit Venedigs gelegenen Insel Burano 1703 geboren wurde, ein berühmter dramatischer Componist, namentlich in seinen komischen Opern ausgezeichnet. Nach vorbereitendem Unterrichte seines Vaters kam er auf das Conservatorium degl' Incurabili in Venedig, wo ihn Lotti, an dessen Stelle er später trat, in der Composition unterwies. Schon 1722 brachte er seine erste Oper „Gli amici rivali" auf das Theater zu Venedig, die aber gänzlich durchfiel; dadurch ließ er sich aber keineswegs entmuthigen, sondern sah seine Schwächen ein und suchte sie in ferneren Arbeiten zu vermeiden. Diese erhielten auch vom J. 1729 an, namentlich die Buffa-Opern, lebhaften Beifall und dieser dauerte auch an bis zu seinem Tode; die einzige Niederlage in dem angegebenen Zeitraum erlebte er in Rom, wo 1757 eine seiner Opern ausgepfiffen wurde. 1741 wurde er als Operncomponist nach London berufen, wohin ihm schon der Ruf eines geschmackvollen Tonsetzers vorausgegangen war. In den 3 Jahren seines Aufenthaltes daselbst wurden von seinen Arbeiten, außer mehreren Pasticcj, vier neue Opern aufgeführt: „Penelope" (1741), „Scipione in Cartagine" (1742), „Enrico" (1743) und „Sirbace" (1743), alle zu London auch gestochen. Am 6. April 1762 wurde er in die Stelle des Giuseppe Saratelli als Kapellmeister der Markuskirche in Venedig gewählt, welchem wichtigen, von auserlesen tüchtigen Männern von jeher verwalteten Amte er thätig und rühmlich vorstand. Bald darauf, 1764 oder 1765 erhielt er einen ehrenvollen und einträglichen Ruf als erster Kapellmeister nach Petersburg, mit 4000

Rubel jährlichen Gehaltes, freier Wohnung u. s. w., den er auch annahm, und erwarb sich gleich zu Anfang seiner Verwaltung viele Verdienste um das kaiserliche Orchester, welches er aus einem sehr kläglichen Zustande zu einer ganz erträglichen Stufe erhob. Die erste Oper, welche er in Petersburg setzte, war „Didone abbandonata," welche 1766 mit dem lebhaftesten Beifalle aufgeführt wurde und der Kaiserin Katharina II. so gefiel, daß sie ihm eine mit Brillanten besetzte goldene Dose, mit 1000 Ducaten gefüllt, zum Geschenk machte. Nicht mindern Beifall erntete seine zweite Petersburger Oper „Ifigenia in Tauride," welche 1768 aufgeführt wurde. Im Sommer desselben Jahres reis'te er nach Venedig zurück, denn er hatte die Stelle in Petersburg nur auf drei Jahre angenommen, und trat wieder in sein Amt an San Marco, das er mit ungeschwächter Kraft, auch als Componist thätig, bis an sein Ende, im Januar 1785, verwaltete. Neben seinem Rufe als ausgezeichneter Componist, hinterließ er auch den eines Mannes von großer Gutherzigkeit und eines rechtschaffenen Gatten und Familienvaters. Uebrigens starb er so wohlhabend, daß er den Armen, wie man sagt 50,000 Thlr. vermachen konnte. — Die Zahl der Opern G's. beläuft sich auf 70 und in diesen ist eine Fülle einfacher und schöner Melodien, zierliche, angemessene Instrumentation (natürlich dabei die damalige Zeit im Auge behalten) und ein schlichter, dabei aber doch eindringlicher Ausdruck des Textes zu rühmen. Daß er in der Opera seria weniger stark war, als in der buffa ist schon oben bemerkt worden und als die besten Productionen in diesem letztern Genre werden „Il mondo della luna," „Il Cavaliere delle Piume" und „Il mondo alla rovescia" (im Klavierauszug 1752 zu Leipzig gedruckt) angeführt. — Für die Kirche arbeitete er ebenfalls Vieles, (namentlich vom Jahre 1777 an ausschließlich in diesem Style), seine derartigen Sachen werden aber nicht so hoch gehalten wie seine Opern und sind meist Manuscript geblieben. Auf der Pariser Bibliothek befindet sich davon ein Salve regina und in der Sammlung des Abbate Santini zu Rom 3 vierstimmige Messen, der Psalm „In te Domine" (fünfstimmig), Victimae paschali und Motetten zu 4 Stimmen.

Galvi-Neuhaus, Madame, noch zu Ende der dreißiger Jahre unsres Jahrh. eine der vorzüglichern Sängerinnen Italiens, stammte aus diesem Lande (Ort und Zeit ihrer Geburt können wir nicht angeben), verheirathete sich aber 1825 ungefähr an den Deutschen Neuhaus, der sie nun stets auf ihren Reisen begleitete. Sie sang erst auf den bedeutendern Bühnen Italiens uud war auch in den Jahren 1828 und 1829 in Frankreich und England; wir wissen nicht, ob sie je in Deutschland gewesen ist. Ihre letzten Engagements hatte sie zu Neapel und Lissabon, in welch' letzterer Stadt sie am 22. Juli 1838 in Folge zu großer Anstrengungen gestorben ist.

Gambara, Carlo Antonio, geb. zu Venedig 1774, stammt aus einer adligen Familie und machte seine wissenschaftlichen Studien auf einem Collegium im Parma. Frühzeitig auch stellte sich bei ihm Talent und Neigung zur Musik heraus und er studirte Violine unter Melegari, Violoncello unter Ghiretti und den Contrapunkt bei Colla in Parma. Späterhin bildete er sich in der Composition noch weiter in Brescia aus, beim Kapellmeister an der dasigen Cathedrale, Cannetti. Man kennt von ihm Sinfonien, Streichtrio's und Quartetten, ein Quintett für Harfe, Violine, Mandoline, Viola und Violoncello, einige Vokalsachen, von denen aber nichts im

Druck erschienen ist. Auch ist 1819 von ihm zu Brescia ein Gedicht zu Ehren Haydn's herausgekommen: „Haydn coronato in Elicone."

Gambe, ital. Gamba, s. Viola da Gamba.

Gambenbaß, s. Schweizerflöte.

Gambenflügel und **Gambenwerk**, passender Bogenklavier genannt, s. daher diesen Art.

Gamberini, Michel Angelo, geb. zu Cagli, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts und war Kapellmeister an der Kirche des heil. Venantius zu Fabriano. 1655 wurde in Venedig eine Sammlung Motetten von seiner Composition gedruckt.

Gambist, Einer der die Gamba (Viola da Gamba) spielt, ein Gambenvirtuos.

Gamble, (spr. Gämbl'), John, ein englischer Componist und Violinvirtuos, zuletzt Kammermusikus des Königs Karl II., war ein Schüler des Ambrosius Beyland zu London, unter welchem geschickten Künstler er sich zu einem für seine Zeit großen Meister auf der Violine bildete. Ehe er in königliche Dienste kam, war er am Orchester eines Privattheaters in London angestellt. Außer mehreren nicht bekannt gewordenen Stücken für's Theater, komponirte er auch viele Arien und Gesänge mit Begleitung der Theorbe und des Basses, von denen 1657 und 1659 zwei Sammlungen zu London gedruckt worden sind. Vor der ersten befindet sich sein von Croß gestochenes Bildniß.

Gamme. Ehedem verstand man unter diesem Ausdruck allgemeinhin das Guidonische Tonsystem, weil dasselbe mit dem großen G anfing und Guido dieses als seinen Grundton mit dem griechischen Buchstaben Gamma (Γ) bezeichnete. Guido selbst benannte sein System nicht mit diesem Worte; erst nach und nach ward es Sprachgebrauch, die ganze Guidonische Tonreihe (G — $\overline{\overline{e}}$) mit diesem Namen zu belegen. Mit Untergang der Guidonischen Solmisation verlor sich natürlich auch nach und nach die Sitte, das Wort Gamme oder Gamma in solcher Deutung zu gebrauchen. War es einmal jedoch technischer Ausdruck geworden, so lag auch das Verlangen sehr nahe, es in einer andern Bedeutung als solchen beizubehalten, und so benannte man, abgeleitet von jener ersten Bedeutung, zunächst damit den Umfang oder die Tonreihe irgend eines Instrumentes oder einer Stimme und endlich dann auch die bildliche Darstellung dieser Tonreihen durch Noten oder Zeichen. Demnach ist jetzt also Gamme nichts anderes, als die durch Noten bezeichnete Scale eines Instrumentes von seinem tiefsten bis chromatisch hinauf zu seinem höchsten Tone, wobei zugeich die Art und Weise der Applicatur angegeben ist. Zu bemerken ist jedoch, daß die Franzosen das Wort Gamme im angegebenen Sinn vorwiegend gebrauchen, während wir Deutschen seltener.

Ganassi, Silvestro, mit dem Beinamen del Fontego, weil er in diesem Orte, einem Flecken im Venetianischen, geboren war, stand in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. bei der Signoria von Venedig als Instrumentist in Diensten und hat zwei nicht uninteressante und jetzt äußerst selten gewordene Werke herausgegeben, die betitelt sind: „La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto, e di diminuire con esso le composizione", Venedig, 1535 und „Regole Rubertine per la pratica di sonare in violone d'arco tastato, e la viola darco senza tasti", Venedig 1543. Das erstere ist das älteste Werk, in dem man Regeln angegeben findet, wie

bei einer Melodie verschiedene Verzierungen anzubringen sind, sowohl auf Instrumenten, als auch für die Stimme. Das zweite Werk ist eine Abhandlung über die Kunst die Viola zu spielen.

Gandini, Antonio, Ritter von, Kapellmeister des Herzogs von Modena, geb. zu Bologna um 1780, ist in der Composition ein Schüler des Pater Mattei und hat außer mehreren Cantaten, die Opern „Ruggero", „Erminia ed Antigono" und „Zaira" geschrieben, die in Turin und Modena aufgeführt wurden.

Gang (vom Gehen) wird in der Musik zuweilen auch für Bewegung und Fortschreiten der Intervalle, häufiger aber für Lauf und Passage (s. d.) gebraucht.

Gangris, s. Flöte.

Ganz, drei Brüder. 1) Adolph G., geb. den 14. October 1796 zu Mainz, erhielt den ersten Unterricht in der Theorie der Musik und im Violinspielen von seinem Vater, lernte aber nebenbei noch fast alle übrigen Saiten- und Blasinstrumente meist durch sich selbst spielen. Weitern gründlichen Unterricht im Generalbasse erhielt er von Sebastian Holbusch. Im J. 1819 wurde er Musikdirector am Mainzer Stadttheater und hatte diese Stelle noch anfangs der vierziger Jahre inne. 1825 verlieh ihm der Großherzog von Darmstadt den Titel eines Großherzogl. Kapellmeisters und 1825 ertheilte ihm der Großherzog Ludwig II. den Charakter eines Hof-Kapellmeisters. Wo er sich augenblicklich aufhält, vermögen wir nicht anzugeben. Componirt hat er ein Melodrama mit Chören, mehrere Ouvertüren und Märsche zu Schauspielen, Lieder und Gesänge u. s. w., von denen Mehreres gedruckt ist. — 2) Moritz G., königl. preußischer Concertmeister und erster Violoncellist der königl. Hofkapelle zu Berlin, geb. zu Mainz im J. 1804. Er erhielt den ersten Unterricht bei seinem Vater, der sich früher ebenfalls als guter Violoncellist auf Kunstreisen rühmlich bekannt gemacht hat. Schon im 11. Jahre erregte der Knabe durch sein reines und fertiges Spiel allgemeine Aufmerksamkeit, vollendete seine Studien unter dem verdienstvollen Styastni in Frankfurt a. M. und trat hierauf als erster Violoncellist in das Orchester des Mainzer Nationaltheaters, an dem sein Bruder Adolph (s. oben) Kapellmeister war. Im Jahre 1826 wurde er als erster Violoncellist in die Berliner Kapelle berufen. Sein allen Schwierigkeiten gewachsenes Spiel, der kräftige und seelenvolle Ton, den er seinem Instrumente abzugewinnen weiß, seine meisterhafte Sicherheit, haben ihm in Berlin und auf Kunstreisen im Auslande den Ruf eines der ersten Virtuosen auf dem Violoncello erworben. Auch als Lehrer, durch die Bildung guter Schüler, und als geschmackvoller, moderner Tonsetzer für sein Instrument (mehrere Concerte, Variationen u. s. w. sind von ihm erschienen) hat er sich anerkannte Verdienste erworben. — 8) Leopold G., königl. preußischer Concertmeister zu Berlin, geb. zu Mainz im J. 1806, trat frühzeitig als Violinspieler in das dortige Theaterorchester, genoß den Unterricht eines der ausgezeichnetsten Schüler von Spohr und übte sich mit seinem Bruder, dem Violoncellisten, in einem so innig verschmolzenen Zusammenspiele, daß es schon früh Bewunderung erregte. Im J. 1826 trat er, wie sein Bruder Moritz, als Kammermusikus bei der Berliner Kapelle ein und Beide ersetzten so das ähnliche Bruderpaar Bohrer (s. d.), neben ihren amtlichen Leistungen auch ihre Doppelvirtuosen-Thätigkeit fortsetzend, bei denen der jüngere Bruder als Violinspieler neben dem Violoncellisten Moritz Hochschätzung und Antheil sich erwarb. Nachdem Leopold

mehrere Jahre bei den berühmten Möser'schen Quartettaufführungen mitgewirkt, unternahm er selbst mit seinem Bruder ähnliche Morgen- und Abendunterhaltungen, die sehr glänzend besucht wurden. Auch hat er gemeinschaftlich mit seinem Bruder Duette für Violine und Violoncello componirt, die für beide Instrumente sehr dankbar sind. Das Datum der Ernennung beider Brüder zu Concertmeistern vermögen wir nicht anzugeben.

Ganze Applicatur pflegen die Geigeninstrumentenspieler zum Unterschiede von der sogenannten mezza manica oder halben Applicatur (s. d.) diejenige vorgerückte Lage der Hand bei ihrer Fingersetzung zu nennen, in welcher die Töne, die man in der gewöhnlichen, oder sogenannten ersten Lage mit dem dritten Finger greift, mit dem ersten Finger gegriffen werden müssen. Es wird diese Art der Applicatur nöthwendig, wenn man auf der Violine z. B. das dreigestrichene d erreichen will, oder überhaupt bei solchen Stellen, die außer dieser Lage nicht wohl ausgeführt werden können. Das ist die erste und gewöhnlichste Bedeutung des Ausdruckes ganze Applicatur. Da die sogenannte halbe Applicatur tiefer liegt, als die ganze, wie wir so eben beschrieben haben und außer der halben und ganzen von keiner andern Applicatur in der Musik die Rede ist, so pflegt man allgemeinhin auch jede noch höhere Lage der Hand, als die angedeutete, mit dem Namen ganze Applicatur zu belegen, ohne Unterschied, ob der erste Finger den Ton greift, welchen man in der ersten Lage mit dem 3. oder 4. Finger zu greifen pflegt, oder noch weiter hinauf. Der Name ganze Applicatur mag wohl daher rühren, weil man in dieser Lage der Hand den ganzen Tonumfang des Instruments zu erreichen im Stande ist.

Ganze Doppelzunge, s. Pauke und Zunge.

Ganze Orgel, s. Orgel.

Ganzer Takt, s. Takt und Taktzeichen.

Ganzer Ton, s. Intervall, Secunde und Ton.

Garat, (spr. Garah), Pierre Jean, der ausgezeichnetste Sänger (Tenorist) wohl, den Frankreich je besessen hat, geb. zu Ustaritz, einer kleinen Stadt im Departement der Basses-Pyrenées, am 25. April 1764. Den ersten Singunterricht erhielt er von seiner Mutter, die selber hübsch sang, und von Lamberti, einem Lehrer in Bayonne; doch erst als die Familie Garat sich in Bordeaux etablirte, hatte der junge Pierre Jean Gelegenheit unter der Leitung François Beck's sein schönes Talent weiter zu entwickeln. Sein Vater, ein geschickter Advocat, war durchaus dagegen, daß sein Sohn die Kunst zu seinem Lebensberufe wählte; er sollte ebenfalls Advocat werden und seine musikalischen Beschäftigungen mußten ganz im Geheimen betrieben werden. In seinem 16. Jahre wurde G. nach Paris geschickt, um daselbst die Rechte zu studiren; natürlich aber war das Erste, was er that, daß er das trockne Jus ignorirte und jede Gelegenheit wahrnahm, wie er sich musikalisch vervollkommnen konnte. Diese Vernachlässigung der Fach- und Brodwissenschaft brachte den strengen Vater furchtbar auf, und als alle Vorstellungen nichts fruchteten, entzog er seinem Sohne die ausgesetzte Pension. G's. Lage drohte eine peinliche zu werden; zum Glück ernannte ihn der Graf von Artois, der von seinem Talent bezaubert war, zu seinem Privatsekretär, empfahl ihn auch der Königin, mit der er öfter Musik zu machen die Ehre hatte. In der Trunkenheit seines Glücks schrieb er seinem Vater: er (der Vater)

sehe nun wohl ein, daß man sich durch die Kunst eine eben so ehrenvolle Existenz schaffen könne, wie durch die Jurisprudenz. Darauf erhielt er aber folgende kurze, für den starren Rechtsgelehrten charakteristische Antwort: „Ich weiß sehr wohl, daß im entarteten Rom Bänkelsänger und Histrionen die Günstlinge der Kaiser gewesen sind.“ Der Zwiespalt zwischen Vater und Sohn dauerte nun fort, bis der Graf von Artois eine Reise nach Bordeaux machte: sein Sekretär begleitete ihn natürlich dahin, wandte auch nach seiner Ankunft Alles an, um die Gunst seines Vaters wieder zu gewinnen. Jedoch war Alles vergebens, bis die Kunst selbst, die vom Vater verachtete, als Mittlerin zwischen ihm und dem Sohne auftrat. Zum Besten François Beck's nämlich, der damals gerade nicht in glänzenden Verhältnissen lebte, wurde ein Concert veranstaltet und G., sein ehemaliger Schüler, wirkte darin mit; nach vielem Widerstreben ließ sich der Vater endlich überreden, das Concert zu besuchen und den Sohn doch wenigstens einmal zu hören; dieser übertraf sich bei dieser Gelegenheit selber und rührte durch seinen seelenvollen Gesang das Herz des Vaters so, daß aller Groll schwand und eine vollständige Aussöhnung erfolgte. — Bis zum Ausbruch der Revolution lebte nun G. glücklich und zufrieden, bewegte sich in der feinsten Gesellschaft und bezauberte dieselbe durch sein wundervolles Talent. Als aber die Staatsumwälzung mit ihren Schrecken über Frankreich hereinbrach und G. seine Stelle verlor, mußte er daran denken, sich durch die Kunst, welche er bis jetzt doch nur als Amateur betrieben hatte, seine Existenz zu verschaffen. Die Jahre der Schreckensregierung 1793 und 1794 waren nun allerdings dem Cultus der Künste in Frankreich nicht gar günstig und es kam daher G. sehr erwünscht, als ihn der berühmte Violinist Rode aufforderte, mit ihm sich zu Concertreisen in's Ausland zu verbinden. Sie hatten die Absicht, zuerst nach England zu gehen, und reis'ten auch in der That ab; widrige Winde aber verschlugen ihr Schiff nach den deutschen Küsten und sie begaben sich daher nach Hamburg, wo sie enthusiastischen Beifall ernteten. Aus Furcht für Emigranten gehalten zu werden, kehrten sie schon vor dem Ende des Jahres 1794 wieder nach Frankreich zurück. In Paris nahmen das Jahr darauf die berühmten Concerte des Theaters Feydeau ihren Anfang und hier war es, wo G. eigentlich vor dem größern Pariser Publikum sich zuerst hören ließ. Der Eindruck, den er hervorbrachte, ist nicht zu beschreiben. Er sang mit gleicher Meisterschaft Gluck's pathetische Scenen, Arien der italienischen Opera seria und buffa und die graziösen Romanzen seiner vaterländischen Componisten; überhaupt wurde der Name Garat synonym mit der Perfection im Gesang. Inzwischen war auch das Conservatorium errichtet worden und G. wurde als Gesangsprofessor an demselben angestellt; in dieser seiner neuen Thätigkeit erwies er sich nicht minder vortrefflich, wie die lange Reihe seiner Schüler bekundet, von denen wir nur Namen, wie Mad. Barbier-Walbonne, Mad. Branchu, Roland, Nourrit, Ponchard, Levasseur u. s. w., nennen wollen. — Im J. 1800 folgten den Feydeau-Concerten die der Straße Cléry, und diese waren die letzten, in denen G. sich öffentlich hören ließ. Die Würden, zu denen sein Oheim, der Graf Garat, unter dem Consulat und dem Kaiserreich nach und nach erhoben wurde, zwangen auch unsern G. zu einem mehr zurückgezogenen Wirken; er wurde dafür aber, wie man sagt, durch eine Pension entschädigt. Bis zu seinem 50. Jahre erregte er die allgemeinste Bewunderung und sogar Künstler wie Crescentini, Marchesi, Sacchini und Piccini stimmten

darin überein, daß die Uebereinstimmung aller Register seiner umfangreichen Tenorstimme, die Biegsamkeit und Klangschönheit derselben, sowie sein Geschmack in den Fiorituren und im Vortrag überhaupt ganz wundervoll gewesen sind. Dabei ist aber das Merkwürdige, daß er nicht gut vom Blatte zu singen vermochte und daß er meist Alles, was er sang, erst langsam am Klavier bechiffriren mußte. Dennoch kann man ihm nicht den Vorwurf machen, daß er unmusikalisch gewesen sei, denn das Gefühl für Reinheit, Takt u. s. w. war bei ihm auf's Wunderbarste ausgebildet. Zudem componirte er ja auch und von seinem Romanzen haben z. B. Bélisaire, le Ménestrel, Je t'aime tant u. s. w. eine große Vogue gehabt. — Nach dem 50. Jahre verlor er seine Stimme; er konnte sich aber nicht entschließen, mit dem Singen aufzuhören, bis ihn das achselzuckende Mitleid seiner Freunde aufmerksam machte, daß er das Schauspiel einer gefallenen Größe gebe. Der Kummer darüber alterirte seine Gesundheit und er starb am 1. März 1823 im Alter von 59 Jahren. — Sein Bruder, Joseph Dominique Fabry G., geb. zu Bordeaux im J. 1774, hatte auch eine hübsche Tenorstimme, fing aber erst spät (im 25. Jahre) an, dieselbe auszubilden, nachdem er vorher im Militärdienst gewesen war. Als Dilettant leistete er im Gesang und in der Composition von Romanzen ganz Anständiges. 1808 war er in Belgien beim Finanzwesen angestellt, verlor aber nachher seine Stelle und reis'te dann theils als Concertsänger, theils gab er Gesangunterricht. Noch später fand er wieder eine Anstellung im französischen Finanzministerium.

Garaudé, (spr. Garodeh), Alexis de, geb. zu Nancy am 21. März 1779, wo sein Vater Parlamentsrath war, erhielt eine sorgfältige Erziehung und lernte auch die Musik, aber blos zum Vergnügen. Später, als die Revolution das Vermögen seiner Familie zerrüttet hatte, mußte er sich durch die Musik seinen Lebensunterhalt erwerben und studirte sie daher mit mehr Ernst. In Paris angekommen, nahm er bei Cambini Unterricht in der Harmonielehre und Composition und einige Jahre darauf machte er einen neuen Cursus unter Reicha's Leitung durch; in der Kunst des Gesanges waren Crescentini und Garat seine Lehrer und Rathgeber. Im J. 1808 wurde er als Sänger in der kaiserlichen Kapelle angestellt und auch nach der Restauration in der königl. Kapelle als Sänger beibehalten; die Julirevolution hat ihn dieser Stelle beraubt. 1816 schon war er Professor des Gesanges am Conservatorium geworden und fungirte als solcher noch zu Ende der dreißiger Jahre. — Nicht unbedeutende Verdienste hat sich G. durch seine Lehrbücher erworben, von denen die nennenswerthesten sind: „Méthode de chant“, Paris 1809, und in einer zweiten umgearbeiteten und vermehrten Ausgabe, die den Titel führt: „Méthode camplète de chant“; „Solfége ou Méthode de Musique“; „Solféges progressifs, ou nouveau cours de lecture musicale“ (in mehreren Auflagen); „Vocalises, ou études charactéristiques de l'art du chant“ etc.; „Méthode complète de Piano“; „L'harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science“. Außerdem hat man an Compositionen von ihm: die Oper „La Lyre enchantée“, (ist nicht aufgeführt worden, aber im Klavierauszug erschienen), eine 3stimmige Messe, Sonaten und Variationen für Klavier, Streichquintetten, Duo's und Variationen für Violine, Sachen für Flöte, Clarinette und Harfe, über 200 französische und italienische Gesangsstücke, als Arien, Duo's, Nocturnen, Romanzen u. s. w., Violoncellstücke u. s. w.

Garbini, Madame, Sängerin und Violinvirtuosin, aus Italien gebürtig, in ihrer Blüthezeit aber, welche in das Ende des vorigen und den Anfang des jetzigen Jahrh. fällt, an verschiedenen Theatern in Paris angestellt. 1791 sang sie z. B. daselbst auf dem Theater de Monsieur, wo sie auch zuweilen in den Zwischenakten Violinconcerte von Viotti und anderen mit vielem Beifall vortrug. Von ihrem Gesange rühmte man damals außer einer angenehmen Stimme auch eine seltene Kraft und Fülle, welche sie den Tönen in jeder Lage ihres weiten Stimmumfangs zu geben wußte, und von ihrem Violinspiele eine ausnehmende Fertigkeit und Präcision, leichte Bogenführung und viel Geschmack im Vortrage. Weitere Nachrichten von ihren Lebensverhältnissen sind in Deutschland nicht bekannt geworden.

Garcia, Francisko, ein berühmter portugiesischer Tonkünstler und Tongelehrter aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrh.; die einzige Nachricht indessen, die wir von ihm zu geben im Stande sind, theilt schon Gerber mit, nämlich daß 1609 „Missas de varios tonos" zu Lissabon von ihm erschienen und daß die „Bibl. Portug." des J. F. Borreto, welche aber Manuscript geblieben ist, nähere Nachrichten sowohl über seine Person als auch seine Werke enthalten soll.

Garcia, Manuel del Popolo Vicente, berühmter Sänger und Gesanglehrer, auch fruchtbarer Componist, geb. zu Sevilla am 22. Januar 1775. Schon in früher Jugend zeichnete er sich durch ein außerordentliches musikalisches Talent und eine glockenreine Stimme aus. Kaum 6 Jahre alt ward er daher Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt und von seinen Eltern dann wirklich zum Musiker bestimmt; diejenigen unter seinen nachmaligen Lehrern, welche den wesentlichsten Einfluß auf seine weitere Ausbildung übten, waren die Kapellmeister Don Antonio Ripa und Don Juan Almarcha, welche namentlich seine Studien in der Composition leiteten. Indeß zeigte er immer mehr Lust und Anlage zum Gesange als zur Tondichtung, und schon in seinem 17. Jahre war er als Sänger sehr vortheilhaft bekannt, wobei er jedoch stets auch als Componist thätig blieb und ein Orchester zu dirigiren hatte. Wie schnell und glücklich sich sein Ruf verbreitete, geht aus der Thatsache hervor, daß er in seinem 18. Jahre bereits eine Einladung nach Cadiz erhielt, um sich in einem spanischen Intermezzo, das er componirt hatte, hören zu lassen. Ein solches Intermezzo heißt im Spanischen Tonadilla. Durch den Beifall, den er dort erhielt, aufgemuntert, begab er sich dann nach Madrid, um sich ebenfalls mit mehreren selbstcomponirten Tonadillas hören zu lassen und der Erfolg war womöglich ein noch glücklicherer und glänzenderer. Von Madrid unternahm der junge Künstler einen Ausflug nach Malaga, auf dem er seine erste Oper „El Preso" componirte. Kaum aber war er in Malaga einige Mal öffentlich aufgetreten, so brach das gelbe Fieber daselbst aus, und um der Epidemie auszuweichen, kehrte er schnell nach Madrid zurück, wo er nun zunächst durch mehrere kleinere Compositionen, besonders aber dadurch die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zog, daß er französische Operetten in spanischer Uebersetzung und Umarbeitung auf's Theater brachte, die mit Jubel aufgenommen und durch seine Rührigkeit wahrhaft zur Mode wurden. Namentlich war es das einaktige Monodram „El Poeta calculista", das unter diesen kleinern Compositionen viel Aufsehen erregte und worin sich auch das nachmals so berühmt gewordene Volkslied „Yo che soy contrabandista" befand, dessen Composition man zum öftern

schon, aber immer mit Unrecht, Garcia hat streitig machen wollen und das hauptsächlich ihm einen über ganz Spanien verbreiteten Ruf verschaffte. Indeß war G. noch nicht zufrieden damit, und er verlangte nach einem noch größern Ansehen, einem europäischen Rufe. Daher begab er sich 1808 nach Paris und wagte es, obgleich er noch niemals in einer italienischen Oper aufgetreten war, in der Oper „Griselda“ von Paër zu debütiren Der Erfolg rechtfertigte indeß sein Unternehmen, und was ihm vielleicht noch an eigentlicher Kunst abging, ersetzte er durch einen lebhaften Eifer und eine ungemeine Bravour. Schon nach einem Monat stand er an der Spitze der damals in Paris anwesenden Truppe und durch sein ergreifendes andalusisches Feuer, durch rastlose Thätigkeit und einen an Leidenschaft grenzenden Eifer, wußte er derselben neues Leben und wirksame Kräfte einzuhauchen. Als Componist machte er zu seiner ersten Arbeit, daß er jenes sein spanisches Monodram in's Italienische übersetzte, musikalisch vielfältig neu bearbeitete und 1809 auf die Bühne brachte. Das Publikum, das zum ersten Male darin echt spanische Musik zu hören bekam, nahm es mit enthusiastischem Beifall auf. Anfangs des Jahres 1811 reis'te er dann nach Italien und trat unter andern in Turin, Neapel und Rom ebenfalls mit vielem Beifall auf. 1812 ernannte ihn der damalige König Mürat zum ersten Tenor in seiner Haus- und Hofkapelle. In demselben Jahre ward auch seine Oper: „Il Califo di Bagdad“, welche er schon in Paris zu componiren angefangen hatte, auf dem San Carlo-Theater zu Neapel gegeben und erfreute sich einer sehr günstigen Aufnahme. Mehr aber denn als Componist benützte er seinen Aufenthalt in Italien vorzüglich dazu, sich als dramatischer Sänger vollends auszubilden und die Gesangskunst auch theoretisch zu studiren und unter der Leitung seines Freundes Anzani machte er sich eine treffliche Methode zu eigen, welche er dann nicht nur an sich selbst zuerst, sondern später auch an mehreren Schülern zu praktischer Anwendung brachte; Im J. 1816 kehrte er wieder nach Paris zurück, und in welchem schönen Andenken er daselbst noch stand, beweist, daß die Catalani, welche damals die Direction des dasigen italienischen Theaters führte, ihn als erster Tenor auf demselben debütiren und dann auch ferner in einer bedeutenden Reihe von Rollen auftreten ließ, in denen er sich fortwährend eines steigenden Beifalls erfreuete. Indeß kam es wegen einigen Mißhelligkeiten mit der Direction nicht zum festen dauernden Engagement und er ging Ende des Jahres 1817 nach London. Nachdem er auch hier volle Anerkennung seines außerordentlichen Talentes und seiner schönen Kunst gefunden und mit der berühmten Madame Fodor die Gunst des Publikums ungefähr anderthalb Jahre lang getheilt hatte, kehrte er 1819 abermals nach Paris zurück und blieb nun ununterbrochen fünf Jahre hindurch beim dortigen italienischen Theater: eine Zeit, welche zugleich als die glänzendste Epoche seiner künstlerischen Wirksamkeit angesehen werden kann. Nicht nur, daß er sich als dramatischer Sänger und Componist auf das vortheilhafteste auszeichnete, sondern selbst im wahren Sinne des Wortes kunstwissenschaftlich gebildet, begann er damals auch eine Sängerschule dort zu gründen, nach deren außerordentlichen Erfolgen er zugleich als einer der tüchtigsten Lehrer seiner Kunst anerkannt werden mußte. Im Frühjahr 1824 ging er dann abermals als erster Tenor am königl. Theater nach London und setzte auch hier, ungeachtet seiner vielen und anstrengenden Bühnenleistungen, seine Sängerschule fort, welche nicht selten von mehr als 80 Schülern be-

sucht wurde. Uebrigens ließ ihn das Vorhaben, die Leitung des Theaters zu New-York zu übernehmen, und das er in demselben Jahre noch ausführte, nicht lange Zeit in London verweilen. Eine auserlesene Truppe (darunter sein Sohn Manuel und seine Tochter Marie) brachte er dorthin, und die Amerikaner wurden durch ein solches von ihnen noch nie gesehenes Künstlerensemble in Erstaunen und Entzücken versetzt. Doch zwang ihn der schädliche Einfluß des Klima's auf das Organ der Sänger, schon im J. 1817 das in jeder Hinsicht so lohnende Unternehmen wieder aufzugeben und dagegen unter dem milden Himmel von Mexico einen ähnlichen Versuch zu machen, der auch nicht minder glücklich ausfiel, so daß er nach 18 Monaten bereits beschließen konnte, sich von allen Bühnengeschäften zurückzuziehen und von seinem wohlerworbenen Vermögen nunmehr in Ruhe zu leben. Es sollte dies in Europa geschehen; aber auf dem Wege nach Vera Cruz wurde er, ungeachtet einer ihm mitgegebenen Bedeckung, von Räubern überfallen und völlig ausgeplündert, was wenigstens wieder insofern seinen Plan scheitern machte, als er nun an ein Zurückziehen von aller öffentlichen Wirksamkeit noch nicht denken konnte und durfte. Doch kehrte er nach Europa wirklich zurück und ging nach Paris, wo er zunächst seinen Unterricht im Singen wieder anfing, der alsobald von jungen Künstlern sowohl, wie von Dilettanten zahlreich besucht wurde. Dann erschien er auf's Neue auf der italienischen Bühne im „Don Juan" und „Barbier von Sevilla"; indeß hatten Alter, Anstrengungen aller Art und mancherlei Unglücksfälle so nachtheilig auf seine Stimme gewirkt und diese so verändert, daß er es bei jenen beiden Versuchen bewenden lassen und sich von der Bühne ganz zurückziehen mußte. Daher beschränkte er in den letzten Jahren seines Lebens seine Thätigkeit lediglich auf die Erziehung seiner Schüler und auf noch einige Arbeiten als Componist, als welcher er sich übrigens mehr durch eine außerordentliche Fruchtbarkeit, als durch Genialität in der Erfindung und einen inneren künstlerischen Gehalt seiner Werke auszeichnete, weshalb wir denn auch eine specielle Aufzählung dieser hier füglich unterlassen können nnd nur noch seine Gesangschule — Metodo de Canto o arte de apprender a cantar — erwähnen, als eines Werkes, in dem er die Resultate seiner gründlichen Studien der Gesangskunst niedergelegt hat. Seine vorzüglichsten Schüler sind: die Damen Rimbault, Ruiz-Garcia, Méric-Lalande, Favelli, Gräfin Merlin, die Herren Nourrit, Geraldi, sein Sohn Manuel und vor Allem seine unvergeßliche Tochter Marie, nachherige Malibran de Bériot. — Gestorben ist G. zu Paris am 2. Juni 1832.

Garcia, Manuel, der Sohn und Schüler des Vorhergehenden, geb. 1813 zu Neapel, lebte fortwährend mit dem Vater zusammen, der ihn vollständig in seiner Kunst erzog und den er frühzeitig schon bei seinen Unterrichtsarbeiten so viel als möglich unterstützte. In New-York machte er unter des Vaters Direction und Anleitung die ersten dramatischen Versuche; seine Stimme war ein hübscher, angenehmer, wenn auch kein eigentlich schöner und dramatisch wirksamer Tenor. Doch fühlte er sich auch niemals sonderlich angezogen von dem eigentlichen Bühnenleben, sondern liebte mehr den Lehrberuf, dem er sich dann später auch zur Freude des Vaters ziemlich ausschließlich hingab, so daß er zur Zeit des Todes seines Vaters bereits gleich diesem einen bedeutenden Ruf als Gesanglehrer behauptete, und auch augenblicklich zu Paris noch behauptet.

Garcia, Maria, s. Malibran.

Garcia, Pauline. s. Viardot-Garcia.

Garczinska, Wilhelmine, Frau von, die Tochter des Bendikt Bierey (s. d.) erhielt von diesem ihrem Vater eine sorgfältige musikalische Erziehung und glänzte schon frühzeitig (1816) als fertige und angenehme Concertsängerin in Breslau, ihrer Geburtsstadt. Eine seltene Beharrlichkeit in ihren Gesangsstudien führte zu immer schöneren Resultaten, und trotzdem betrat sie erst nach längerem Zureden ihrer Freunde, und nachdem eine sehr ehrende ausdrückliche Einladung von Seiten der Breslauer Theater-Direction an sie ergangen war, die Bühne am 25. März 1819, als „Rosalieb" in Boieldieu's „Rothkäppchen". Das außerordentliche Talent und die große Kunstfertigkeit, welche sie gleich bei diesem ersten Versuche entwickelte und der rauschende Beifall, der ihr von Seiten des Publikums ward, ließen nun keinen Zweifel mehr über ihren künftigen Beruf übrig. Sie blieb dem Theater, und ihre schöne Körperbildung, der ungezwungene Anstand, die Leichtigkeit und Grazie aller ihrer Bewegungen und ihr kunstfertiger Gesang ließen sie namentlich in höheren Soubretten-Partien ungetheilten Beifall sich erwerben. Im J. 1821 vermählte sie sich mit einem Herrn von Garczynski, verließ die Bühne, wurde aber nach Verlauf von zwei Jahren schon wieder durch mancherlei Umstände veranlaßt, auf's Neue sich bei dem Breslauer Theater engagiren zu lassen. Ihre Stimme hatte damals zwar etwas von der früheren Stärke und Ausdauer, aber noch nichts an Lieblichkeit und Biegsamkeit verloren und glänzte sie seit der Zeit auch weniger als dramatische Sängerin, so war sie doch bis zu ihrem Abgang an das Mainzer Theater (1829) eine von dem Breslauer Publikum überaus und stets gleich hochgeschätzte Concertsängerin, in welcher Eigenschaft sie auch noch in der Mitte der dreißiger Jahre ihren größten und eigentlichsten Kunstwerth behauptete.

Gardane, Antoine, ein französischer Tonsetzer, Noten- und Buchdrucker, zu Anfang des 16. Jahr. geb. (wo? weiß man nicht), etablirte sich als Noten- und Buchdrucker in Venedig, man weiß aber nicht in welchem Jahre. Spätestens muß es aber im J. 1537 gewesen sein, denn er gab in diesem Jahre einen Abdruck eines schon 1533 von Attaignant in Paris publicirten Motettenwerkes heraus. 1538 ließ er eine Sammlung von 25 vierstimmigen französischen Chansons verschiedener Componisten, als Certon, Clement Jannequin, Passereau u. s. w. erscheinen, die er aus schon früher von Attaignant veranstalteten Sammlungen ausgewählt hatte, und 1539 druckte er ein Motettenwerk „Motetti del Frutto", in denen man einige Stücke von seiner eignen Composition findet. Ueberhaupt war seine Thätigkeit als Drucker sehr groß und bis 1571 ließ er fast jedes Jahr neue Sammlungen von Motetten und Madrigalen erscheinen; 1561 gab er u. A. heraus: Primo, secondo e terzo libro de' Capricci di Jachetto Berchem". Daß er auch als Buchdrucker thätig war, beweist seine Publication der „Pistole" des Nicolo Franco, Venedig 1538. — Seine Söhne Angelo und Alessandro G. waren seine Nachfolger und druckten gemeinschaftlich von 1571 bis 1575. Dann scheint es, daß sich Alessandro von seinem Bruder getrennt und für seine eigene Rechnung gedruckt hat. Man findet ihn noch 1580 in Venedig; dann brachte er aber seine Pressen nach Rom und druckte daselbst, wie es Sachen aus dem J. 1584 beweisen. Angelo war ungemein thätig ungefähr

bis zum J. 1610; es scheint, daß er in dieser Zeit zu leben aufgehört hat und daß die später gedruckten und seinen Namen tragenden Musikwerke (deren man noch mit dem Datum 1650 findet) von seinen Erben herrühren.

Garde, de la, s. Lagarde.

Gardeton, (spr. — tong), Cäsar, ein Musikdilettant, geb. zu Marseille im J. 1786, begab sich, nachdem er in seiner Vaterstadt seine Studien absolvirt hatte, zu Ende des J. 1814 nach Paris, wo er sich mit Compilationen und Uebersetzungen musikalisch-literarischer Werke beschäftigte. 1819 gab er heraus: „Annales de la musique, ou almanach musical pour l'an 1819 (ein zweiter Band folgte für für das Jahr 1820). Anonym gab er im Jahre 1822 zu Paris heraus: „Bibliographie musicale de la France et de l'étranger etc., ein Werk, das als ordnungslos und von Fehlern und Falschheiten aller Art wimmelnd bezeichnet wird.

Gardi, Francesco, ein italienischer Operncomponist aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von dessen Opern aufzuführen sind: „Enea nel Lazio" (Modena 1786); „L'incantesimo senzia magia" (1784): „La muta per amore", (1785); „La bella Lauretta" (1786); „Il Convito di pietra ossia il Don Giovanni" (Venedig 1787); „La fata capricciosa" (Venedig 1789); „Teodolinda", (ebendas. 1790); „La bottega di Caffé" (1790); „Il nuovo convitato di pietra" (Bologna 1791).

Gargano, Teofilo, zu Gallese in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. geb., wurde als Contr'altist im J. 1601 in die päbstliche Kapelle aufgenommen, und Baini berichtet mit Lob über ein von ihm componirtes Miserere, von welchem zwei Versetten, eins zu 4 und das andere zu 5 Stimmen, gesetzt sind. Er starb im J. 1648 und hinterließ ein Legat für 4 junge Leute aus Gallese, welche in Rom die Musik studiren sollten.

Garghetti, Silvio, aus Rimini gebürtig, war ein Componist der römischen Schule und 1689 als Kapellmeister an der Kirche del S. Sudario zu Rom angestellt. Von seinen Werken theilt selbst Baini keine bestimmten Nachrichten mit.

Gargroß, s. folg. Art.

Garklein heißen in den alten Orgelwerken die einfüßigen Stimmen im Gegensatz zu Gargroß = 32füßig; z. B. garkleine Flöte ist eine einfüßige Flöte, gargroßer Untersatz — die Pedalstimme Untersatz 32 Fuß.

Garnerius, oder Guarnerius, ital. Garnerio, Guilielmus, ein Tonkünstler, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in Italien einer großen Berühmtheit genoß. Es ist wahrscheinlich, daß er in Belgien geb. wurde, und daß sein Name eigentlich Garnier oder Guarnier ist; denn in einem Manuscript aus dem Anfange des 16. Jahrh., welches französische und flamländisch 3- nnd 4stimmige Chansons enthält, und welche Eigenthum des Lord Spencer geworden sind, befindet sich ein Stück, welches mit dem Autornamen Guilh. Guarnier bezeichnet ist. Eine Motette von Guarnier befindet sich ferner in einer 1529 von Attaignant in Paris herausgegebenen Sammlung. Wie dem auch nun sei — so viel ist gewiß, daß G. ein berühmter Lehrer in der Musik war, welcher zuerst in Mailand unterrichtete und dann nach Neapel berufen wurde, um an der vom König Ferdinand unterrichteten Musikschule eine Lehrerstelle zu übernehmen. In letztgenannter Stadt lebte er im J. 1480, wie es eine Stelle in der Lebensbeschreibung Gafori's von Pantaleone-Meleguli beweist.

Garnier, (spr. Garnjeh), [....], ein französischer Tonkünstler, Accompagnist des Königs Stanislaus von Polen, lebte zu Paris in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. und starb zu Nancy im J. 1769. Er hat herausgegeben: „Méthode pour l'accompagnement du clavecin, et bonne pour les personnes, qui pincent de la harpe", Paris 1766. Er war ein seiner Zeit in Frankreich geschätzter Musiker.

Garnier, François, geb. zu Paris im J. 1759, war ein Schüler Salentin's auf der Oboe, trat 1778 als zweiter Oboist in das Orchester der großen Oper und 1783 in die Kammermusik des Königs; zwei Jahre darauf wurde er erster Oboist an der großen Oper. Sein Ruf war schon ein glänzender, als die Revolution ausbrach und ihn seiner Stellen verlustig machte; er suchte nun bei der Kriegs-Administration anzukommen und wurde zum Commissaire ordonnateur ernannt. Mit der Rheinarmee unter Moreau kam er u. A. nach Frankfurt a. M., wo er sich in einem von Kreutzer gegebenen Concerte mit Beifall hören ließ. Nachher war er bei der italienischen Armee unter Championnet und besuchte Rom und Neapel. Nach Frankreich zurückgekehrt, verlangte und erhielt er seinen Abschied; er hatte sich so viel erworben, daß er unabhängig leben konnte und betrieb die Musik nun blos zu seinem Vergnügen. An Compositionen hat er Oboenconcerte, Duo's für 2 Oboen und für Oboe und Violine, concertirende Trio's für Oboe, Flöte und Fagott publicirte; außerdem ist eine Oboenschule von ihm vorhanden. — Sein Bruder Joseph, auch Garnier le jeune genannt, war ebenfalls zuerst Oboist und als solcher 1789 am Orchester der großen Oper angestellt; später aber cultivirte er mehr die Flöte und spielte dieses Instrument in demselben Orchester. Nach 25jähriger Dienstzeit wurde er im J. 1814 pensionirt. Componirt und herausgegeben hat er: ein Concert für Flöte, Trio's für Flöte, Horn und Fagott, Duo's für 2 Flöten, Etüden für Flöte; außerdem hat er auch eine Flötenschule verfaßt. — Ein anderer Garnier, Adrien mit Vornamen, war um 1740 zu Lyon geb., hatte Ruf als geschickter Violinspieler und ging 1775 nach Paris, wo er 1777 in das Orchester der großen Oper trat. Vorher hat er in Lyon Violinsolo's in den Druck gegeben.

Garth of Durcham, John, ein englischer Componist aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh., besonders bekannt durch die englische Uebersetzung, welche er den Psalmen des Marcello unterlegte, in welcher Gestalt das Werk zu London in 8 Foliobänden herauskam, außerdem ist G. Verfasser vieler Violoncell-Concerte, Klavier-Sonaten mit Violin- und Violoncellbegleitung und einer Sammlung von Fantasien (Voluntaries) für die Orgel, die in den letzten 60er und 70er Jahren in England sehr geschätzt waren. Wahrscheinlich war G. Organist an einer Kirche in London.

Gascogne, (spr. Gaskonj'), Matthieu, ein französischer Tonkünstler, zu Anfang des 16. Jahrh. lebend, von dem man einige Arbeiten in Salblinger's „Concentus" (Augsburg 1545) und in der Sammlung von Attaignant, betitelt: „Liber undecimus XXVI. musicales habet modulos, quatuor et quinque vocibus editos", etc. Baini führt auch von G. Messen über französische Chansons an, die sich im Archiv der päbstlichen Kapelle befinden. Auf der Münchner Bibliothek befinden sich in Manuscript einige vierstimmige Messen, auf deren Titel der Componistenname Gascong steht; ob dies nun eine Corruption des Namens Gascongne und dieser mit dem Matthieu G. eine und dieselbe Person ist, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Gaspar oder **Gaspard**, ein gelehrter Tonkünstler, entweder in Frankreich oder in Belgien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geb., war ein Schüler Ockenheim's, wie es ein Vers aus einem Klageliede Guillaume Crespel's auf den Tod dieses Meisters beweis't. Man weiß nicht, was für eine Stellung er bekleidete, überhaupt nichts von seinen näheren Lebensumständen; aber man hat noch eine ziemliche Anzahl von seinen Compositionen, von denen sich Messen im Archiv der päbstlichen Kapelle (als Manuscript) und in der großen von Petrucci da Fossombrone 1503, 1508, 1515 und 1519 gedruckten Sammlung, so wie Motetten in der von dem Genannten 1505 gedruckten Sammlung befinden.

Gasparini, Francesco, geb. zu Lucca um 1665, machte seine Studien zu Rom unter Corelli und Bernardo Pasquini und hielt sich dann als Academico filarmonico und Maestro am Conservatorium della Pietà in Venedig auf. 1725 wurde er zum Kapellmeister an St. Giovanni in Laterano zu Rom ernannt, wurde jedoch schon 1726 seiner schwachen Gesundheit wegen in Ruhestand versetzt und starb Ende März des Jahres 1727. Sein Nachfolger war der ihm schon früher adjungirte Girolamo Chiti. — G. war einer der geschicktesten und geschätztesten ital. Componisten seiner Zeit und bildete viele Schüler, von denen der berühmteste der venetianische Patricier Benedetto Marcello ist. Er schrieb von 1703 an in die dreißig Opern, welche auf den ital. Bühnen vielen Beifall erhielten, und viele Kammercantaten, von denen welche 1697 zu Lucca im Druck erschienen, einige auch als Manuscript sich in der ehemaligen Breitkopfischen Sammlung befanden. Außerdem hat er auch eine Accompagnements- oder Generalbaßschule verfaßt, die den Titel führt: „L'armonioco prattico al cembalo, ovvero regole, osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cembalo, spinetta ed organo, Venedig 1633. Weitere 5 Auflagen von diesem geschätzten Werke erschienen 1708, 1715, 1754, 1764 und noch 1802 in Venedig.

Gasparini, Michel Angelo, ein berühmter Contr'altist zu Ende des 17. und anfangs des 18. Jahrhunderts, und verdienstvoller Componist, wurde zu Lucca geb. und scheint aus derselben Familie zu stammen wie der Vorhergehende. Er war ein Schüler des Lotti und gründete zu Venedig eine Gesangsschule, aus der viele ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen, von denen wir nur die berühmte Faustina Bordoni (nachherige Hasse) nennen wollen, hervorgingen. Von den Opern G's. sind zu nennen: „Il principe Selvaggio (1695); „il Rodomonte" (1714); „Arsace", „Lamano" (1719); „il più fedel fra gli amici" (1721). Gestorben ist G. zu Venedig um 1732.

Gasparini, Quirino, Kapellmeister des Königs von Sardinien um 1770, war ein guter Violoncellist und hat viel für die Kirche geschrieben, auch sind in London Streichtrios unter dem Namen G. gestochen worden.

Gasse, Ferdinand, geb. zu Neapel im März des Jahres 1780, kam in seiner Jugend nach Frankreich und trat im Jahre VI. der Republik in's Pariser Conservatorium. Nachdem er unter Kreutzer das Violinspiel und unter Catel die Harmonielehre studirt hatte, erhielt er 1801 beim Concurs den ersten Preis. In demselben Jahre trat er in Gossec's Compositionsklasse, erhielt 1804 den zweiten großen Preis und den ersten 1805, worauf er auf Staatskosten nach Paris ging. Hier setzte er

seine Studien in der höheren Composition fort und schickte an das Institut de France mehrere Kirchencompositionen ein, von denen namentlich ein zweichöriges Te Deum und ein fugirtes 6stimmiges Christe eleison von Méhul eine günstige Beurtheilung erfuhren. Im Januar 1812 ließ er eine zweiaktige Opera buffa „la finta Zingara" aufführen. Noch in demselben Jahre kehrte er nach Paris zurück und trat als Violinist beim Orchester der großen Oper ein — eine Stelle, die er schon vor seiner Reise nach Italien besessen hatte. Im Jahre 1835 wurde er pensionirt. — Es sind folgende Opern von G. in Paris aufgeführt worden: „Le vogage incognito" (einaktig 1719), „l'Idiote" (3 Akte 1820), „Une nuit de Gustave Wasa" (zweiaktig 1825). Außerdem sind mehrere Sammlungen Violinduetten und leichte Sonaten für Violine und Baß von ihm herausgekommen.

Gassendi, Petrus, eigentlich Pierre Gassend, französischer Physiker, Mathematiker und Philosoph, geb. den 22. Januar 1592 zu Chantersier im Departement der Nieder-Alpen, gest. am 14. October 1655 als Professor der Mathematik am Collége royal de France zu Paris, hat auch einen Traktat über Musik betitelt: Manuductio ad theoriam musices", Paris 1654, herausgegeben. Dieses nur sehr mittelmäßige Werkchen befindet sich auch im 5. Bande seiner 1658 zu Lyon und 1728 zu Florenz erschienenen sämmtlichen Schriften.

Gaßmann, Florian Leopold, geb. zu Brüx in Böhmen am 4. Mai 1729, 3. V. 1723 erregte durch seine frühzeitig sich kundgebenden musikalischen Anlagen wegen die Aufmerksamkeit des Chorregenten Johann Woborzil, uud dieser unterrichtete ihn auch in den Anfangsgründen der musikalischen Kunst. Im Harfenspiele und im Gesang zeichnete sich G. schon als zwölfjähriger Knabe aus, wie seine hinterlassene Wittwe und Salieri von ihm berichten. Um dem ihm verhaßten Kaufmannsstande, zu welchem ihn sein Vater zwingen wollte, zu entgehen, entfloh er in seinem 13. Jahre mit seiner Harfe aus dem Elternhause und wandte sich zuerst nach Karlsbad, wo er durch sein Harfenspiel so viel Glück machte, daß er sich in Zeit von 14 Tagen gegen 1000 Thlr. verdiente. Mit diesem ihm unerschöpflich scheinenden Reichthum ging er nun nach Italien, und zwar nach Venedig, und da er mit dem leichtgewonnenen Gelde flott lebte, so war bald nach seiner Ankunft in der Lagunenstadt die Baarschaft erschöpft. Von allen Hülfsmitteln entblößt, ohne Bekannte, der italienischen Sprache fast ganz unkundig, stand er nun eines Tages weinend und verzweifelnd auf einer Brücke, und so traf ihn ein Priester, der ihn mitleidsvoll nach der Ursache seines Kummers fragte. Das Bischen Latein, das er konnte, zusammenraffend, erzählte nun G. seine Fata, und der Mann Gottes, gerührt von der Verlassenheit des Knaben, nahm ihn zu sich in sein Haus, ließ ihn in Künsten und Wissenschaften unterrichten und schickte ihn sogar zur Weiterausbildung seiner bedeutenden musikalischen Fähigkeiten nach Bologna zum berühmten Pater Martini. Zwei Jahre lang genoß er den Unterricht desselben und erhielt dann, nach Venedig zurückgekehrt, eine Organistenstelle in einem dasigen Nonnenkloster. Von einer Anverwandten des Grafen Leonardo Veneri gerühmt, nahm ihn dieser, ein enthusiastischer Musikfreund und von G's. näherer Bekanntschaft entzückt, in sein Haus, räumte ihm ein ganzes Stockwerk ein, gab ihm Bedienung und freie Tafel, ja erlaubte ihm sogar, sich täglich 10—12 Personen zu Gaste zu laden, wovon G. jedoch bescheidener Weise keinen Gebrauch machte. Bald wurde nun der

junge Künstler in weiteren Kreisen bekannt und beliebt und sowohl Kirchen wie Theater bemühten sich um seine Compositionen. — 1762 wurde er als Balletcomponist nach Wien berufen und kam 1763 daselbst an. Auch hier hatten seine Arbeiten so guten Erfolg, daß ein Contrakt mit ihm geschlossen wurde, nach welchem man ihm für eine Anzahl Opern einen lebenslangen Jahrgehalt von 400 Dukaten verwilligte. Der Kaiser Joseph II. ernannte ihn zum Hof- u. Kammercomponisten, und 1771, nach Reuter's Tode zum Hofkapellmeister mit erhöhtem Gehalt (800 Dukaten); vorher (im Jahre 1768) hatte er auch die sonst vom Kaiser seinen Beamten nur ungern gewährte Erlaubniß zum Heirathen erhalten, und 1772 stiftete er eine Wittwenkasse für inländische Tonkünstler, zu deren Haupteinnahme jährlich zwei Concerte, eins im Advent, das andere in der Fastenzeit, angesetzt wurden, worin von österreichischen Tonkünstlern Oratorien aufgeführt wurden. Dieses Institut besteht unsrers Wissens noch. Glücklich in Allem, was er unternahm, geliebt wegen seiner Kunst, Menschenfreundlichkeit und Bescheidenheit, dankbar gegen seine früheren Wohlthäter, verherrlichte sich sein Leben zusehends. In Italien, das er öfter besuchte, war er überall willkommen, in Wien vom Kaiserhause hoch begünstigt und von Allen hochgeehrt, in seiner Ehe überaus glücklich, auch durch die Geburt einer Tochter erfreuet, schien ihm nur noch im treuen Wirken für die Kunst und in den Hoffnungen, die ihm sein Schüler Salieri gab, ein Zuwachs von Glückseligkeit möglich, als ihm durch einen Unfall in Italien seine bisher frische Gesundheit genommen wurde. Die Pferde gingen nämlich mit ihm durch, und eine Strecke am Wagen fortgeschleppt, waren ihm zwei Rippen verbogen worden. Das führte seinen Tod herbei und er endete in der Blüthe seiner Jahre am 22. Januar 1774. Seine zweite Tochter wurde drei Monate nach seinem Tode geboren. Die Kaiserin Maria Theresia ernannte sich selbst zur Taufpathin und setzte eine Pension für die Hinterlassenen aus. In der Folge nahm sich auch Salieri, G's. fleißiger und dankbarer Schüler, der beiden Töchter seines Lehrers uneigennützig an und unterrichtete sie in der Musik. Beide wurden als Opernsängerinnen angestellt und die jüngste, Theresia, vorzüglich ausgezeichnet ihrer trefflich gebildeten Stimme, glänzender Bravour und ihres schönen Ausdrucks wegen. Sie verheirathte sich mit Herrn Rosenbaum. 1812 hatte ihre Stimme bedeutend abgenommen, so daß man die sonst Hochgeachtete in Wien in den Ruhestand gesetzt zu sehen wünschte. — Als Componist war G. sehr thätig gewesen und mit Glück. Er schrieb 23 ernste und komische Opern, sämmtlich auf italienische Texte, von denen zwei auch in's Deutsche übertragen wurden: „Die junge Gräfin" von Hiller, und „Die Liebe unter den Handwerksleuten" von Neefe. Für die Kirche componirte er: Psalmen, Hymnen, ein Oratorium „la Betulia liberata", eine Motette für den Cäcilientag, mehrere vorzügliche Messen nnd ein „Dies irae", kurz vor seinem Tode geschrieben und besonders geachtet. Er war nicht allein der Lieblingscomponist der Kaiserin Maria Theresia und ihres Sohnes Joseph II., sondern Mozart selbst äußerte über seine Kirchenmusik gegen Doles in Leipzig: „Wenn sie nur erst Alles kennten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusik fleißig studiren und hoffe Viel daraus zu lernen." Fünfzehn ungedruckte Sinfonien von ihm werden nicht minder gerühmt. Gedruckt wurden von Instrumentalwerken: 6 Quartette für Flöte, Vio-

line, Viola und Baß, 6 Streichquintette, 6 Streichquartette mit obligater Violoncellpartie, 6 Quartette für Streichinstrumente, jedes mit zwei Fugen.

Gaßmann, Maria Anna und Theresia, Töchter des Vorhergehenden, s. d. vorigen Art. und Rosenbaum.

Gaßner, Dr. Ferdinand Simon, geb. am 6. Januar 1798 zu Wien, zeigte schon als Knabe Talent zur Musik, indem er dem Violinunterrichte seines ältern Bruders nur zuhorchend, nach dessen Stunden das Instrument ergriff und so lange probirte, bis er die meisten der gehörten Musikstücke spielen lernte. Nachdem sein Vater dem Rufe als Hoftheatermaler nach Carlsruhe gefolgt war, erhielt der junge G. daselbst ordentlichen Unterricht auf der Violine, besuchte das Gymnasium, um sich zu den Studien vorzubereiten, wählte aber, da sich sein Talent merklicher entwickelte, die Musik als Lebensberuf, wurde Accessist in der Hofkapelle und gab noch in jungen Jahren rühmliche Beweise seiner Virtuosität. Seine Anlage zur Composition bekundete er dadurch, daß er u. A. die Operette „der Schiffbruch" componirte. Die Ansicht der genannten Partitur veranlaßte die Musiker Brandl, Danzi und Feska, das Streben des Jünglings zu unterstützen, wodurch seine weiteren Versuche geregelter wurden. Bei dem im Jahre 1816 neu errichteten Nationaltheater in Mainz erhielt G. eine Anstellung als Violinist und lernte daselbst den berühmten Gottfried Weber, und durch ihn viele Zeitgenossen persönlich kennen. G. wurde schon nach 6 Wochen Chorrepetitor und Stellvertreter des Musikdirektors. Gottfried Weber fand Gefallen an ihm, ward ihm Lehrer und Freund und übte großen Einfluß auf seine weitere Kunstbildung. Bald darauf erwarb sich G. um die eben erledigte Stelle eines Musikdirektors an der Universität Gießen, welche er auch nach einem von ihm daselbst veranstalteten Concerte erhielt. Seine wissenschaftlichen Studien, welche er in Gießen bedeutend vermehrte, erwarben ihm die philosophische Doctorwürde; 1819 promovirt, trat er nun in die Reihe der Privatdocenten und erhielt während 6 Jahren mit Beifall Vorlesungen über Musik, wirkte aber dabei fortwährend als Dirigent und Gesanglehrer. Eine nicht unbeträchtliche Zahl tüchtiger Schüler hatte er bereits gebildet. Er gründete einen Gesangverein und veranstaltete größere Musikfeste, (welche auch in Marburg eingeführt wurden, so daß also sein Beispiel großen Einfluß auf die Verbreitung des Musiksinnes in jener Gegend äußerte), bei welchen er größere Meisterwerke zu höchst gelungener Aufführung brachte. G. war der Veranlasser zu der später von Gottfried Weber redigirten Zeitschrift „Cäcilia", gründete und redigirte 6 Jahrgänge des beliebt gewordenen „musikalischen Hausfreundes", schrieb viel über Musik und componirte fleißig. Mehrere Lieder erschienen in Mainz bei Schott und in anderen Verlagsbuchhandlungen, und eine größere Cantate „die Auferweckung des Jünglings von Nain", in Gießen, Marburg, Mainz und Karlsruhe aufgeführt, machte entschiedenes Glück. Seine Opern (deren eine „das Ständchen" sich den Ausspruch Spohr's, der die Partitur angesehen hatte, erwarb: daß G. entschiedenes Talent zur dramatischen Composition habe) kamen, weil die Wahl des Textes nicht glücklich war, auch wohl anderer Hindernisse wegen — die zu bekämpfen außer seinem Charakter lag — nicht zur Aufführung. Mehrere Ballette, namentlich „die Müller" machten in Karlsruhe und anderwärts viel Glück. Im Jahre 1826 kehrte er als Mitglied der Hofkapelle nach Karlsruhe zurück, wurde 1829 Gesanglehrer am

Hoftheater, 1830 Musik- und Chordirektor, fungirte aber stets als Violinist, wenn er nicht dirigirte. Gestorben ist der vielseitig artistisch und wissenschaftlich gebildete Mann leider schon am 25. Febr. des Jahres 1851. In der letzten Zeit seines Lebens beschäftigte er sich mehr mit der Theorie der Musik, schrieb ein Lehrbuch der „Partitur-Kenntniß“ in zwei Bänden, welches eine sehr günstige Aufnahme erhielt, und gründete und redigirte die „Zeitschrift für Deutschlands Musikverein und Dilettanten. Außerdem bearbeitete er auch einen Auszug aus Schilling's „Universallexicon der Tonkunst“ und gab zu dem letztgenannten Werke ein Nachtrags-Heft heraus, dem wir diese biographische Skizze entnehmen.

Gastoldi, Giovanni, ein fruchtbarer und zu seiner Zeit sehr beliebter Componist, um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren, war erst an der Kirche St. Barbara in Mantua Kapellmeister und ging dann in gleicher Eigenschaft an den Dom nach Mailand. Man kennt von ihm noch in die zwanzig gedruckte Vokal-Compositionen, von denen Gerber und Fétis ein detaillirtes Verzeichniß anführen, und die in Canzonen, Balladen, Madrigalen, Messen u. s. w. bestehen. Unter den Balladen (1591 und 1595 zu Venedig und 1596 zu Antwerpen gedruckt) befinden sich zwei, deren Texte Burney in seiner Geschichte der Musik mittheilt und deren Melodien keine anderen sind, als die zu den noch jetzt bekannten Kirchengesängen „Jesu, woll'st uns weisen“ und „In dir ist Freude bei allem Leide“. Beide Melodien sind zuerst von Lindemann, einem Zeitgenossen Gastoldi's zu Chorälen benutzt worden. Zu bemerken ist, daß das, was wir hier Balladen genannt haben, auf dem Tittel der G'schen. Compositionen immer Balletti heißt und zwar mit dem Zusatze: „ da suonare, cantare e ballare“. Es sind also nicht Balladen in unsrem modernen Sinne, sondern Melodien zu Tänzen, bei welchen auch gesungen wurde. Man hat also hier mit Balladen in ihrer ersten und ursprünglichen Form zu thun.

Gastritz, (Castricius), Matthias, ein deutscher Contrapunktist des 16. Jahrh., Organist zu Amberg, von dessen Werken sich noch mehrere auf der Münchner Bibliothek befinden, eine ungleich größere Anzahl aber, meist zu Würzburg gedruckt, verloren gegangen sind. Unter jenen noch vorhandenen ist eine Sammlung von lateinischen und deutschen Liedern enthalten, worunter auch der Choral „Was Gott thut das ist wohlgethan“. — Gerber spricht die Vermuthung aus, daß G. eine und dieselbe Person mit Michael Castritius oder Castritz, (s. d.) sei.

Gatayes, (spr. Gatäj') Guillaume Pierre Antoine, geb. zu Paris am 20. December 1774, war ein natürlicher Sohn des Prinzen von Comti und einer Marquise. Von Jugend auf zum geistlichen Stande bestimmt, ließ man ihn die dazu nöthigen Studien beginnen und brachte ihn auf ein Seminarium; aber eine unwiderstehliche Neigung zur musikalischen Kunst veranlaßte ihn, aus dem Seminar zu entweichen (im Jahre 1788). Darüber war seine Mutter erzürnt und wollte sich nicht mehr um ihn bekümmern; die Wirrnisse der Revolution, welche den Prinzen und die Marquise zur Emigration zwangen, kamen auch hinzu, und G., kaum 16 Jahre alt, war ganz auf sich selbst angewiesen. Er hatte Guitarre spielen gelernt und componirte nun Romanzen mit Begleitung dieses Instruments, welche Beifall erhielten; 1790 publicirte er auch seine Guitarren-Schule, welche lange Zeit in Frankreich die einzige im Gebrauch befindliche war. 1793 nahm er auch Unterricht auf der Harfe und

schon nach 2 Jahren gab er eine Schule für dies Instrument heraus. Außerdem hat er auch sehr viel für die genannten beiden Instrumente geschrieben. — Sein ältester Sohn, Joseph Léon G., geb. zu Paris im Jahre 1805, war auch Harfenspieler, erhielt den ersten Unterricht auf diesem Instrument von seinem Vater, wurde dann Schüler Cousineau's und vollendete endlich seine Studien unter der Leitung Labarre's. Später gab er in Paris selber Harfen-Unterricht und hat auch Mehreres für sein Instrument componirt.

Gates, (spr. Gehts), Bernard, geb. 1686 und gest. 1773, war Lehrer der königl. Kapellknaben zu London und Mitglied der Gesellschaft, welche die Academy of ancient Music (s. Galliard) daselbst stiftete. 1731 führte er mit seinen Schülern das Händel'sche Oratorium „Esther" in seinem Hause auf. Der allgemeine Beifall, mit dem man das Werk damals aufnahm, soll der Impuls zu Händel's fernerer großer Thätigkeit im Gebiete der Oratorien-Composition gewesen sein.

Gathy, August, musikalischer Schriftsteller, geb. den 14. Mai 1800 zu Lüttich, war erst in einer Buchhandlung zu Hamburg, studirte dann (von 1828 bis Ende 1830) bei Friedrich Schneider in Dessau die Theorie der Tonsetzkunst und lebte hernach bis 1841 in Hamburg. Hier redigirte er ein musikalisches Journal unter dem Titel: „Musikalisches Conversationsblatt, Musikfreunden und Künstlern geweiht" und gab im Verein mit mehreren Anderen ein kurzgefaßtes musikalisches Conversations-Lexicon heraus (1835, und 1840 in einer zweiten Auflage). Seit 1841 lebt er in Paris, mit musikalisch-literarischen Arbeiten beschäftigt und ist namentlich als Kritiker von Geist und Gewandheit geschätzt.

Gatti, Luigi, geb. den 11. Juni 1740 in der Nähe von Mantua, wurde zum Geistlichen erzogen und erhielt auch den Titel Abbate, was ihn aber nicht verhinderte, als dramatischer Componist aufzutreten. So brachte er in Mantua und Piacenza die Opern „l'Olimpiade", „Nitetti" und „Demofoonte" mit Beifall zur Aufführung. Im J. 1782 wurde er als Fürsterzbischöfl. Hof- und Domkapellmeister nach Salzburg berufen und starb in genannter Stadt am 1. März des Jahres 1817. Seine Instrumental- und Vokalcompositionen für die Kirche und Kammer, darunter auch das Oratorium „La morte d'Abele", sind nicht über Salzburg, wo sie zumeist entstanden, hinausgekommen.

Gatti, Simone, geb. zu Venedig um die Mitte des 16. Jahrh., war erst Musikdirektor des Erzherzogs Carl von Oesterreich und dann an der Kapelle des Herzogs Albrecht V. von Baiern angestellt. 1579 hat er zu Venedig bei Angelo Gardane eine Sammlung Messen unter dem Titel „Simonis Gatti Missae tres, quinque et sex vocibus decantandae" drucken lassen. Für den Herzog von Baiern schrieb er ferner die Musiken zu mehreren geistlichen Dramen oder Mysterien, in welchen er auch selber als Sänger mitwirkte.

Gatti, Teobaldo, geb. zu Florenz um 1650, zeichnete sich als Virtuos auf der Gambe aus und war auch Componist. Einige Ouvertüren der ersten Opern Lulli's waren nach Italien gelangt und G., entzückt von dieser Musik, eilte nach Paris, um den Verfasser derselben persönlich kennen zu lernen und ihm seine Achtung zu bezeigen. Lulli, durch diese Verehrung sich geschmeichelt fühlend, verschaffte seinem Landsmann eine Stelle als Gambist an der großen Oper, welche er beinahe 50 Jahre

lang inne hatte. Gestorben ist er zu Paris im J. 1727. Von seinen Compositionen, in denen er als einen Nachahmer Lulli's sich zeigt, sind anzuführen: das Schäferspiel „Coronis" (1691) und die große Oper „Sylla" (1701), sowie außerdem noch 12 italienische Gesänge, darunter 2 zweistimmige, zu Paris 1696 gedruckt.

Gaude, (spr. Gohd'), Theodor, geb. am 3. Juni 1782 zu Wesel am Rhein, mußte sich Anfangs nach dem Willen seiner Eltern dem Kaufmannsstande widmen; bald indessen siegte eine besondere Vorliebe zur Musik nicht allein über den geringen Hang, welchen er zu jenem Berufe in sich verspürte, sondern auch über die Pflicht, den Eltern Gehorsam zu leisten. Er trat aus der Lehre, in welche er bereits gethan war, und nahm Unterricht in der Musik. Leider führten dabei mancherlei Verhältnisse ihm vornehmlich das todte und beschränkte Instrument, die Guitarre, in die Hand. Er gelangte bald zu einer großen Fertigkeit auf demselben und begab sich dann zu weiterer Ausbildung nach Paris, wo er nun auch Unterricht in der Composition empfing und hier nach einer Reihe von Jahren mit dem Ansehen eines der bedeutendsten Guitarre-Virtuosen verlebte. 1814 faßte er den Entschluß, den Norden von Europa zu besuchen und namentlich in Petersburg zu concertiren. Er trat die Reise an, gab überall, wo er in einer größeren Stadt ankam, mit vielem Beifall Concerte und gelangte endlich nach Hamburg, von wo er sich nach Petersburg einzuschiffen gedachte. Doch scheiterte dieser Plan an einer Krankheit, welche ihn in Hamburg für länger festhielt, und als er während der Zeit dort sich viele Freunde und einen bedeutenden Ruf als Lehrer auf seinem Instrumente verschafft hatte, so beschloß er dort zu bleiben und seine ferneren Lebenstage zuzubringen. Als Componist hat er sich durch einige 80 Werke für sein Instrument thätig bewiesen.

Gaudentius, ein griechischer Philosoph und musikalischer Schriftsteller, von dem uns noch ein Werkchen, betitelt „Introductio harmonica" (ἀρμονικη εἰσαγωγη) übrig ist. Man kennt die Zeit und den Ort seiner Geburt nicht, auch weiß man nichts von seinen näheren Lebensumständen; Fabricius (Bibl. graec. t. 2. pag. 264) vermuthet, daß er vor Ptolemäus gelebt habe. Seine musikalische Doktrin basirt auf der des Aristoxenos. In Meibom's „Antiquae musices auctores VII." findet man eine lateinische Uebersetzung des erwähnten Werkes, nebst dem griechischen Texte und Anmerkungen; außerdem ist es auch noch öfter übersetzt worden, z. B. von einem gewissen Herman Crusserius (im 16. Jahrh.) und noch von Mutianus, einem Scholastiker des 5. Jahrh. der christlichen Zeitrechnung. Diese letztere Uebersetzung scheint aber verloren gegangen zu sein.

Gaudio, Antonio del, ein römischer Componist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., hat in den Jahren 1675 und 1681 die Opern „Almerice in Cipro" und „Ulisse in Feacia" aufführen lassen.

Gaudio del Mel, s. Goudimel.

Gaultier, (spr. Gotjeh), Pierre, geb. zu la Ciotat im J. 1664, erhielt von Lulli die Erlaubniß, in den Städten Marseille und Montpellier gegen eine Summe, die er dem genannten Componisten zahlte, ein Operntheater zu errichten. Demnach eröffnete er sein Theater zu Marseille im J. 1682 mit einer von ihm componirten Oper „le Triomphe de la Paix". Nach dem Tode Lulli's erhielt er auch die Erlaubniß, in Toulouse ein Theater einzurichten, und er schiffte sich im J. 1697 zu Cette

dahin ein; ein Sturm aber begrub das Schiff, G. und seine Truppe in den Wellen. Gaultier, den Einige fälschlich Gautier und Gauthier schreiben, wird als einer der geschicktesten Klavierspieler seiner Zeit gerühmt und seine Manier war die des Chambonnière, mit dessen bestem Schüler, Hardelle, er auch in inniger Freundschaft lebte und ihm auch in der Charge als Klavierspieler bei der Kammermusik des Königs folgte.

Gaumenton, auch Kehlton, Halsstimme, Gurgelton, (ital. cantar di gola, franz. chanter gras, [spr. schangteh grah]). Mit diesem Namen bezeichnet man eine Klang-Eigenschaft der menschlichen Stimme, welche den natürlichen Brustklang entfärbt und verunstaltet. Der Gaumenton klingt gepreßt, hat immer etwas Blökendes und ist bei allen Stimmen, vorzüglich aber bei Bassisten zu finden. Die deutschen Sänger schieben den Kehlton gewöhnlich auf Rechnung der deutschen Sprache und es giebt ganze Gegenden, wo die Sänger fast durchgängig mit diesem unangenehmen Tonansatze singen. Schon die Verschiedenartigkeit der Benennungen zeigt, daß man über die Ursache dieser Klangerzeugung nicht im Klaren ist. Nach Einiger Meinung entsteht der gerügte Stimmfehler durch eine unrichtige Art den Mund zu öffnen; Andere glauben, daß er durch einen Druck des Gaumens oder Gaumensegels erzeugt werde; wieder Andere meinen, daß er durch ein gewaltsames Herunterpressen des Kehlkopfes hervorgebracht werde; ohne Zweifel aber entsteht dieser Stimmfehler nur durch eine falsche Lage der Zunge. Drückt man nämlich bei der Intonation der Vokale die Zungenwurzel, welche durch Bänder mit dem Stimmorgan in Verbindung steht, nach dem Schlunde hinunter, so erhält immer der reine Vokal-Brustton jenen widrigen Beiklang; weder der harte noch der weiche Gaumen erzeugt ihn, eben so wenig aber entsteht er durch Zusammenpressen oder Herunterpressen des Kehlkopfes. Will man sich von der Wahrheit der eben aufgestellten Ansicht überzeugen, so beobachte man im Spiegel die Lage der Zunge, namentlich auf dem Vokale A; zieht man die Zunge aus der A-Lage nach dem Schlunde hinunter — augenblicklich wird jener Stimmfehler bemerkbar. Dieses Herunterziehen der Zungenwurzel ist auch äußerlich am Halse durch Betastung merklich fühlbar. Will man daher den gerügten Stimmfehler abstellen, so drücke man nur durch äußerliche Betastung den heruntergedrängten Hintertheil der Zunge hinauf, und der Fehler ist augenblicklich gehoben, ja er kann ohne schmerzhafte Empfindung gar nicht begangen werden. Tritt der Ton frei aus der Stimmritze in die Mundhöhle, so kann man den Kehlkopf und die weichen Stellen des Halses unter dem Unterkiefer willkührlich drücken, ohne daß dadurch eine Veränderung in der Klangerzeugung hervorgebracht würde.

Gaus, Madame, Caroline, geb. Huth, eine der berühmtesten deutschen Sängerinnen des vorigen und auch noch zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Stuttgart, wo ihr Vater Stadtlieutenant war, am 3. Septbr. 1761. Auf Antrieb des Herzogs Carl von Würtemberg widmete sie sich der Kunst. 1775 ward sie in das von dem Herzoge gegründete und mit der Carlsschule verbundene Musikinstitut aufgenommen und hier von Mazzandi und Boroni unterrichtet. Wie alle Zöglinge der genannten Anstalt, hatte auch Mademoiselle Huth die Verpflichtung, dereinst dem Stuttgarter Theater sich zu widmen, und so begann und vollendete sie denn auch ihre Künstlerlaufbahn auf demselben. Ihr außerordentliches Talent entwickelte

sich schnell, und bei der trefflichen musikalischen Erziehung, die sie erhalten, gelangte sie bald zu einem bedeutenden Rufe. In den 80er Jahren des vor. Jahrh. galt sie, wie oben gesagt, für eine der kunstfertigsten und ausgezeichnetsten Sängerinnen von ganz Deutschland, doch duldeten ihre damaligen Verhältnisse nicht, auch außerhalb der Grenzen Würtemberg's Beweise von ihren bedeutenden Leistungen zu geben und nur durch die Kritik gelangte ihr Name zu einer solch weitverbreiteten Celebrität. Der berühmte Zumsteeg schätzte sie besonders wegen ihrer vortrefflichen Deklamation der Recitative und deutlichen Aussprache. 1776 verheirathete sie sich an den nicht sehr bedeutenden Sänger und Schauspieler Gaus, der aber schon 1794 starb. Mehrere schnell auf einander folgende Wochenbetten hatten nachtheilig auf ihre Stimme gewirkt, so daß dieser schon damals bei Weitem nicht mehr die kräftige Fülle und ausnehmende Klangschönheit zugesprochen werden konnte, womit sie früher Alles bezauberte. Der große Umfang derselben, ihre seltene Kehlfertigkeit blieben indeß und erhielten sie wenigstens als Concert- und Kirchensängerin bis zum J. 1809 immer noch in großem Ansehen. Nach der Zeit ward sie pensionirt und lebte noch im Jahre 1835.

Gautherot, (spr. Goteroh), Madame Louise, geborene Deschamps, eine der vorzüglichsten Violinspielerinnen des vorigen Jahrh., war zuerst Mitglied des Concert spirituel zu Paris (um 1783), kam dann nach London, wo sie 1791 einen glänzenden Ruf nach Dublin erhielt. 1792 befand sie sich wieder in London als Mitglied des dasigen großen Concerts. Gestorben scheint sie in London zu Anfang des jetzigen Jahrh. zu sein, doch fehlen über ihre späteren Lebensumstände alle näheren Nachrichten.

Gautier, (spr. Gotjeh), 1) Denis, mit dem Beinamen le Vieux oder l'Ancien, ein berühmter Lautenspieler, geb. zu Lyon um 1660, kam nach Paris, wo er bei Hofe eine Anstellung erhielt. 1674 publicirte er „Livre de tablature de pièces de luth sur différens modes“. Wahrscheinlich starb er vor dem Jahre 1680. — Denis G., mit dem Beinamen le Jeune (weil er später bekannt wurde, als der erstere G.), war aus derselben Familie wie der vorher Genannte, ebenfalls in Lyon geboren und ein vorzüglicher Lautenvirtuos. Seit 1669 war er Lautenist bei der Kammermusik des Königs und lebte ebenfalls 1680 nicht mehr. Zwei Bücher Lautenstücke sind von ihm (ohne Datum) in Paris herausgekommen. — Eine Sammlung von Lautenstücken: „Le tombeau de Mlle. de Lenclos“, welche vielfältig den beiden G's. zugeschrieben wird, rührt nicht von diesen her, da sie zur Zeit des Todes der berühmten Ninon de Lenclos, am 17. Octbr. 1706, Beide nicht mehr am Leben waren. Vielleicht hat ein dritter Lautenist des Namens G. die angeregten Stücke verfaßt.

Gauzargues, (spr. Gosargh), Charles, Abbé, geb. um 1720 zu Tarascon in der Provence, lernte schon frühzeitig Musik, wurde Chorknabe in seiner Vaterstadt und nachher zweiter Chorpräfect zu Nimes und Montpellier. 1756 begab er sich nach Paris, um Rameau's Unterricht zu genießen und wurde auch von diesem Meister freundlich aufgenommen. Das Jahr darauf ließ er einige Motetten seiner Composition hören, die besonders dem Dauphin so gefielen, daß dieser G. dem Bischof von Rennes, damaligem Director der königl. Kapelle, empfahl. Diese hohe Protection verschaffte ihm die Stelle als königl. Kapellmeister (im J. 1758). Während der 18 Jahre,

daß er dieses Amt bekleidete, schrieb er gegen 40 Kirchenstücke (Motets) mit Orchesterbegleitung. 1775 zog er sich zurück und lebte zu St.-Germain bei einem Edelmann. Während der Revolutionswirren wurde er arretirt; die Reaction des 9. Thermidor machte ihn aber, wie viele Andere, wieder frei. Er starb zu Paris im J. 1799, nachdem er noch 1789 einen „Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde" herausgegeben hat; er zeigte sich darin als einen starren Anhänger des Rameau'schen Systems.

Gavaudan, (spr. Gawodang), Jean Baptiste Sauveur, französischer Opernsänger, geb. am 8. August 1772 zu Salon in der Provence. Sein Vater war Musikmeister, und Jean Baptiste verbrachte die ersten Jahre seines Lebens zu Nîmes, wo sein Vater an einem Kloster angestellt war. In seinem 5. Jahre fing er Musik zu lernen an und ging bald darauf mit seiner ganzen Familie nach Paris, wo seine älteren Schwestern, die einiges Talent für die Bühne zeigten, an der Oper debütiren sollten. Schon in seinem 7. Jahre verlor G. seinen Vater und sah sich ganz ohne Hülfsquellen; er wußte daher keinen andern Rath, als sich bei der königl. Marine als Schiffsjunge anwerben zu lassen. In dieser Eigenschaft diente er auf dem Geschwader des Grafen von Grasse und kam erst nach dem Frieden im J. 1783 wieder nach Paris zurück. Hier nahm er seine musikalischen Studien wieder auf und wurde dann in den Bureaux der großen Oper angestellt. Doch genügte ihm diese bloße Schreiberstelle nicht, er wollte dramatischer Künstler werden und vertrauete sich deshalb Persuis an, der ihm Gesangsstunden gab. Im J. 1791 debütirte er dann auf dem Theater Montansier und zwar mit solchem Erfolge, daß er schon nach seinem zweiten Auftreten für das Theâtre de Monsieur engagirt wurde, wo abwechselnd französische Opern und italienische (die letzteren von einer vorzüglichen Gesellschaft unter Viotti's Leitung) gegeben wurden. G. gefiel auch hier; mitten in seinen Erfolgen aber mußte er durch das Rekrutirungsgesetz vom 23. August 1793 unter's Militär; er blieb aber nicht lange bei der Armee und ließ sich durch einige Freunde, die er im Wohlfahrtsausschusse hatte, frei machen. Nach Paris zurückgekehrt, verließ er im J. 1794 das Theater Feydeau und ging zur Opéra-comique der Salle Favart über. Anfangs war er hier nur neben Michu und Elleviou in Aushilfs-Rollen beschäftigt; nach und nach arbeitete er sich aus dieser untergeordneten Stellung empor und machte als sogenannter Spieltenor viel Glück. Im J. 1801 wurde er Mitglied der Truppe, die sich aus der Vereinigung des Personals der Theater Feydeau und Favart bildete, und blieb dabei bis zum J. 1816, wo die Schwierigkeiten, die man ihm seiner politischen Meinung wegen machte, ihn zwangen, seinen Abschied zu nehmen. Er begab sich hierauf nach Brüssel und war hier eine zeitlang Direktor des königl. Theaters. Dann reisete er in Frankreich und gab in den vornehmsten Provinzstädten Gastvorstellungen. 1824 wurde er wieder bei der Opéra-comique engagirt, hatte aber sehr verloren und zog sich zu Anfang des Jahres 1828 von der Bühne zurück. — Als eigentlicher Gesangskünstler soll G. nur sehr mittelmäßig gewesen sein und namentlich sollen seine Stimmbildung und die Reinheit seiner Intonation mangelhaft gewesen sein; dagegen besaß er aber viel Feuer und Leidenschaft und war hinreißend in der Darstellung. — Von den obenerwähnten Schwestern G's. debütirte die älteste an der großen Oper im J. 1778;

ihr einziges Verdienst war aber ihre einnehmende Persönlichkeit und sie vermochte sich niemals aus einer untergeordneten Sphäre zu erheben. Nachdem sie den Sänger Lainez geheirathet hatte, zog sie sich vom Theater zurück und starb in Paris am 15. Juni 1810. Die jüngere Schwester war bis zum J. 1783 Choristin an der großen Oper, trat aber plötzlich als „Julie" in den „Prétendus" aus der Dunkelheit hervor und machte durch ihre frische Stimme und die Feinheit ihres Spieles viel Glück. Beim Ausbruch der Revolution ging sie nach Deutschland und starb zu Hamburg im J. 1805. In Paris hatte sie auch den Beinamen Spinette, der Geschicklichkeit wegen, mit der sie die Rolle der „Spinette" in der Oper „Tarare" gab. — Die Frau des G., Madame Maigrot-Gavaudan, war zu Paris im J. 1779 geb. und debütirte am Theater Favart daselbst im J. 1798. Nach und nach wurde sie durch Fleiß und Beharrlichkeit eines der besten Mitglieder der Opéra-comique und 25 Jahre lang wußte sie das Publikum durch ihre Natürlichkeit und Anmuth zu fesseln. Im J. 1835 war sie noch am Leben.

Gaveaux, (spr. Gawoh), Pierre, französischer Opernsänger und Componist, geb. zu Béziers in Nieder-Languedoc im August des Jahres 1761. Im Alter von 7 Jahren trat er beim Chor der Kathedrale seiner Vaterstadt ein und da seine Stimme sehr schön war, sang er 10 Jahre lang die Soli in den Kirchenmusiken. Inzwischen lernte er, da er zum Geistlichen bestimmt war, Lateinisch und machte auch sonstige wissenschaftliche Studien. Als er 17 Jahr alt war, wünschte er nach Italien zu gehen, um sich in der Musik weiter auszubilden; der Bischof von Béziers hielt ihn durch das Versprechen einer Pfründe davon zurück. Als dieser Prälat jedoch plötzlich starb und G's. Projecte demnach gestört waren, nahm er eine Stelle als Sänger an der Kirche St. Séverin in Bordeaux an und begab sich auch, um Composition zu studiren, unter die Leitung François Beck's. Hier muß bemerkt werden, daß er sich schon früher in seiner Vaterstadt einige Vorkenntnisse in der Theorie der Tonsetzkunst bei Combes, einem Organisten an der Kathedrale daselbst erworben, diesen Lehrer aber schon in seinem 12. Jahre durch den Tod verloren hatte und seit der Zeit sich selbst überlassen gewesen war. Nachdem er durch einige Kirchenmusiken, die er unter Beck's Aufsicht gearbeitet hatte und die auch bei der Aufführung Glück machten, seinen Beruf durch die Musik vollgültig bethätigt hatte, ging er mit einem Male von der Kirche auf's Theater und debütirte als Tenorist zu Bordeaux, von wo aus er im J. 1788 nach Montpellier ging und ebenfalls mit Erfolg sang. Er bereis'te nun ferner den Süden Frankreichs und wurde dann im J. 1789 als erster Tenorist am Theater de Monsieur in Paris engagirt. 1791 kam er an das Theater Feydeau und 1801, als die Truppen der Theater Favart und Feydeau vereint wurden, kam er als Mitglied zu dieser neuen Gesellschaft, spielte aber nach der Zeit nur eine untergeordnete Rolle, weil er durch Elleviou und Martin verdunkelt wurde. Eine Geistesstörung zwang ihn, im J. 1812 die Bühne zu verlassen und nach einer mehrmonatlichen Behandlung schien er auch gänzlich wieder hergestellt; im J. 1819 aber trat ein Rückfall ein und er starb nun in völligem Wahnsinne am 5. Febr. 1825 in einer Irrenanstalt zu Paris. — Seine Stimme war im Anfang seiner dramatischen Laufbahn angenehm und biegsam, sein Vortrag voll Wärme und Ausdruck und überhaupt blickte bei seinem Gesang immer der gute Musiker durch. Als

Componist hat er sich durch etwa 33 Opern und Operetten bekannt gemacht, die sich durch einen angenehmen Styl und dramatische Wirksamkeit empfehlen, ohne aber gerade sehr originell in der Erfindung zu sein. Die beste darunter ist: „Léonore, ou l'amour conjugal (1789); dieselbe, nach welcher der Text zu unsres Beethoven unsterblichem „Fidelio" gearbeitet ist. Zwei andere „L'amour filial, ou la jambe de bois" und „le petit matelot" sind auch, in's Deutsche übersetzt, in unsrem Vaterland gegeben worden. Außerdem hat G. eine Sammlung italienischer Canzonetten und eine französischer Romanzen herausgegeben, auch den „Pygmalion" von Rousseau componirt, welcher aber Manuscript geblieben ist. — Seine Frau, Emilie, war eine dritte Schwester Gavaudan's (s. vorherg. Art.) und Choristin am Theater Feydeau, debütirte dann in einigen kleinen Rollen, vermochte aber nicht Aufmerksamkeit zu erregen. Im J. 1836 lebte sie noch. — G's. ältester Bruder, Simon G., war 1759 zu Béziers geboren und später am Theater Feydeau als Correpetitor und Opern-Souffleur angestellt. 1793 errichtete er aber mit seinem Bruder eine Musikalienhandlung. Er ist auch Autor einer Flageolet-Schule.

Gaviniés, (spr. Gawinjeh), Pierre, einer der größten Violinvirtuosen des vorigen Jahrh., geb. am 26. Mai 1726 zu Bordeaux (nach Laborde erst am 11. Mai 1728). Man weiß nicht wessen Unterricht er genoß, und es ist anzunehmen, daß er dem Selbststudium und dem Hören einiger guter italienischer Violinmeister das Meiste verdankte. Schon 1741 kam er nach Paris und erregte im Concert spirituel Bewunderung, wurde auch an diesem Concert als Sologeiger angestellt und erfreuete länger als 30 Jahre das Publikum durch seine Leistungen. Von 1773 bis 1777 führte er auch mit Gossec die Direction des genannten Instituts und es wurde nie so gut verwaltet als von den beiden Künstlern. 1794 wurde G. auch zum Professor am neu errichteten Conservatorium ernannt, trat aber erst 1796 in Funktion und zeichnete sich als Lehrer nicht minder aus, denn als Virtuose. Leider konnte er der Anstalt nicht lange nützen, denn am 9. Septbr. des Jahres 1800 starb er. In dem Lycée des arts las im J. 1801 Mad. Constance Pipelet, nachherige Fürstin Salm, eine Lobrede auf G., die auch gedruckt erschien, unter dem Titel; „Éloge historique de Pierre Gaviniés". — Die Jugend dieses großen Künstlers, den Viotti den französischen Tartini nannte, und der über Geiger wie Pugnani, Domencio Ferrari und Stamitz den Sieg davon trug, war eine stürmische; seine Leidenschaft für die Frauen kannte keine Grenzen, und leider unterstützte die damalige allgemeine Sittenlosigkeit seine Neigungen. Ein Verhältniß mit einer Dame am Hofe zwang ihn sogar einmal, sich heimlich aus Paris zu entfernen, um der Rache des beleidigten Ehemannes zu entgehen; 4 Meilen von der Stadt jedoch wurde er angehalten, verhaftet, und mußte für seinen Leichtsinn ein Jahr im Gefängniß büßen. Nach der Zeit war er ganz geändert und die gezwungene Zurückgezogenheit hatte ihn von seinen Thorheiten geheilt. Im Gefängniß war es auch, wo er das Violinstück componirte, welches lange Zeit unter dem Namen „Romance de Gaviniés" berühmt war und das er mit dem rührendsten Ausdrucke spielte, selbst noch in seinem 73. Jahre. Seine sonstigen Compositionen bestehen in einer dreiaktigen komischen Oper: „le Pretendu", (1760 aufgeführt und auch auf einigen Theatern Deutschland's unter dem Titel „der vorgegebene Zufall" dargestellt), in 6 Violin-Concerten, Violinsonaten mit Baßbegle-

tung, „Les vingt-quatre matinées“, (Studien für Violine in allen Tonarten), 8 nachgelassenen Violinsonaten (1801 erschienen), von denen eine in F-moll „Le tombeau de Gaviniés“ benannt ist.

Gavotte, ein vorzüglich zum Tanz angewandtes Tonstück, bestehend aus zwei 8taktigen Reprisen im Allabreve-Takte. Da die Bewegung etwas lebhaft ausfallen muß, der Charakter der G. aber eine durch Würde und Grazie gemäßigte Munterkeit verlangt, so verträgt derselbe keine geschwindere Noten als Achtel. Früher wurde die G. in Sonaten, Suiten u. s. w. angebracht und dann durfte der zweite Theil willkührlich verlängert und ausgesponnen werden.

Gaye, (spr. Gäj'), Jean, um 1640 in einem Dorfe in der Nähe von Toulouse geboren, war als Knabe bei den Kirchenchören der Kathedralen von Toulouse und Béziers angestellt, ging dann, als sich seine Stimme in einen schönen hohen Tenor umgesetzt hatte, nach Paris, wo er 1666 auf Lulli's Empfehlnng bei der Kammer- und Kapellmusik des Königs placirt wurde. Nachher, als Lulli das Privilegium zur Errichtung der großen Oper erhalten hatte, wurde G. von ihm als erster Tenor engagirt. Nach Lulli's Tode zog er sich vom Theater zurück, sang nur noch am Hofe, wurde Kammerdiener der Dauphine und starb im J. 1701. — Sein Sohn, Jacques G., war ebenfalls Tenorist, wurde als solcher bei der königl. Kapelle angestellt und erhielt die Stelle eines Kammerdieners der Herzogin von Bourgogne.

Gayer, Johann Joseph Georg, Concertmeister des Landgrafen zu Hessen-Homburg, geb. zu Engelhaus in Böhmen am 17. April 1748 und gest. 1811, ein fertiger und geschmackvoller Violin-Virtuos, wie auch gefälliger Componist. Nachdem er in seinem Geburtsort einigen Unterricht im Gesange erhalten hatte, lernte er bei verschiedenen Lehrern in benachbarten Städten Klavier und Violine spielen, Trompete und Horn blasen, studirte auch ziemlich gründlich den Generalbaß und wurde dann Organist (wo? ist nicht anzugeben). Doch schon nach zwei Jahren gab er diese Stelle wieder auf und ging nach Prag, wo er sich ein Jahr lang aufhielt und während dieser Zeit bei dem berühmten Pichl noch auf der Violine und bei Loos in der Composition sich weiter ausbildete. Nach der Zeit unternahm er eine große und erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland, verweilte auf dieser mehrere Monate zu Darmstadt, um den bildenden Umgang mit Enderle zu genießen und erhielt hier dann im J. 1774 den Ruf nach Homburg. Seine Compositionen bestehen in einem Passions-Oratorium betitel: „der Engel, Mensch und Feind“, mehreren Messen und Motetten, 40 Violinconcerten, 30 Orchester-Sinfonien, 15 Horn-Concerten, 3 Fagott-Concerten, einem Oboe- und einem Flötenconcerte, 6 Doppelconcerten für 2 Clarinetten, 4 Klaviersonaten und einer Menge kleinere Stücke für verschiedene Instrumente. Gedruckt ist indeß davon sehr wenig.

Gazeschweller, s. Crescendo-Zug.

Gazzaniga, Giuseppe, geb. zu Verona im October des Jahres 1743, war von seinem Vater zum Geistlichen bestimmt, vernachlässigte aber die für diesen Stand nöthigen Studien, trieb heimlich Musik und ergab sich in seinem 17. Jahre, nachdem sein Vater gestorben, ausschließlich der Kunst. Mit Empfehlungsbriefen versehen, ging er nun nach Venedig zu Porpora; dieser aber hatte eben den Ruf als Maestro am Conservatorium San Onofrio in Neapel erhalten und nahm G., dessen glückliche

Anlagen er erkannt hatte, nach der genannten Stadt mit. Bis 1767 studirte er fleißig auf dem erwähnten Conservatorium und begab sich dann noch 3 Jahre unter die Leitung Piccini's. Um 1770 begab er sich endlich nach Venedig, schloß mit Sacchini Freundschaft und vollendete durch dieses Meisters Rathschläge seine musikalische Ausbildung. Sacchini war es auch, der ihm Gelegenheit verschaffte, für Wien seine erste Oper zu schreiben; sie hieß: „il finto Cieco". Von 1771 an bereis'te er nun die bedeutendsten Städte Italiens und schrieb für dieselben bis zum J. 1791 eine Masse von komischen und ernsten Opern. In letztgenanntem Jahre erhielt er den Ruf als Kapellmeister der Kathedrale von Crema, welchen er auch annahm. Seit dieser Zeit arbeitete er nur wenig für's Theater, sondern schrieb mehr für die Kirche. Wenn er gestorben, ist nicht anzugeben; gewiß ist jedoch, daß er im J. 1813 noch am Leben war.

G-Dur, eine der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, in welcher der Ton G als Grundton (Tonica) der Tonleiter genommen ist, bei der, um das Subsemitonium modi zu erhalten, der Ton f in fis (durch ein Kreuz) verwandelt wird. Man sagt daher: die Tonart G-Dur hat ein Kreuz Vorzeichnung, und dieses Kreuz wird auch nach dem Schlüssel auf den Platz der Note f gesetzt.

Gebauer, vier Brüder. 1) Michel Joseph G., ältester Sohn eines Regiments-Musikers, geb. zu La Fère im Departement der Aisne im J. 1763. Schon im 14. Jahre seines Alters verlor er seinen Vater und hatte nun die Sorge für seine Familie über sich. Er trat zu dieser Zeit als Hautboist in die königl. Schweizergarde und in seinem 20. Jahre wurde er als Bratschist in der Kapelle von Versailles angestellt. Seine Geschicklichkeit auf der Violine war eben so groß, wie die auf verschiedenen Blasinstrumenten, und er wäre gewiß ein großer Geiger geworden, wenn er nicht unglücklicher Weise ein Glied des kleinen Fingers der linken Hand verloren hätte. Um Oboe blasen zu können, ließ er sich an dem besagten Finger ein künstliches Glied anbringen. 1791 trat er in das Musikcorps der Nationalgarde, 1794 wurde er am Conservatorium angestellt und nachdem er im J. 1802, wie viele seiner Collegen, durch die Verringerung des Lehrerpersonals von dem Institut ausscheiden mußte, wurde er Musikmeister der Consular-Garde und dann der Kaisergarde. In letzterer Eigenschaft machte er die Feldzüge von 1805, 1806, 1809 und 1812 mit und auf dem Rückzug von Rußland verlor er sein Leben. Componirt und herausgegeben hat er Duo's für 2 Violinen und für Bratsche und Violine, Duo's für verschiedene Blasinstrumente, Quartette für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, Märsche für Klavier, eine Menge Potpourri's, Fantasieen, Variationen, Opernsachen u. s. w. für verschiedene Instrumente, über 200 Märsche und für Militärmusik arrangirte Opernsachen u. s. w. — 2) Francois René G., geb. zu Versailles im J. 1773, hatte erst bei seinem Bruder Unterricht in der Musik und wurde dann Devienne's Schüler auf dem Fagott Im Alter von 15 Jahren trat er als Fagottist in die Schweizergarde zu Versailles und folgte dann seinem Bruder zum Musikcorps der pariser Nationalgarde. In seinem 23. Jahre wurde er als Fagottprofessor am Conservatorium angestellt, mußte 1802 ausscheiden, wurde aber 1825 nach Delcambre's Abgang wieder an die Anstalt berufen. 1801 war er in das Orchester der großen Oper gekommen, in welchem er bis zum J. 1826 blieb; auch war er

Ritter der Ehrenlegion (seit 1814) und in der Kapelle Napoleons angestellt. Diese Kapellistenstelle behielt er auch unter den Bourbons bei und verlor sie erst 1830 durch die Julirevolution. Gestorben ist er am 6. Juli 1845. — Die Technik und der Ton G's. auf dem Fagott werden als vorzüglich gerühmt; sein Vortrag soll aber ohne Noblesse gewesen sein. Als Componist war er weniger genial als fruchtbar. Man hat von ihm 13 Fagott-Concerte, Trio's, Quartetten und Quintetten für Blasinstrumente, Märsche für Harmoniemusik, eine Unmasse von Duo's für Flöten, Clarinetten, Fagotte u. s. w., Sonaten, Solo's, Studien u. s. w. für Fagott und andere Blasinstrumente, eine Fagott-Schule u. s. w. — 3) Etienne François G., geb. zu Versailles im J. 1777, hatte den ersten Musikunterricht bei seinem ältesten Bruder (Michel Joseph), wurde dann aber im Flöteblasen Hugot's Schüler. 1801 trat er als zweiter Flötist in das Orchester der Opéra-comique, 1813 wurde er erster Flötist und 1822 zog er sich kränklichkeitshalber zurück, starb auch wenige Monate darauf. Componirt und herausgegeben hat er: Violinduette, Duo's für Flöten, eine große Menge Solo's, Fantasieen, Variationen u. s. w. für Flöte, Sonaten für Flöte mit Baßbegleitung, Variationen für Clarinette u. s. w. — 4) Pierre Paul G., geb. zu Versailles im J. 1775, war Hornvirtuos, jedoch von minderer Berühmtheit als seine Brüder, und starb in noch jungen Jahren. Man kennt von ihm 20 Duo's für 2 Hörner.

Gebauer, Franz Xaver, geb. 1784 zu Eckersdorf in der Grafschaft Glatz, genoß den Unterricht seines Vaters, dortigen Schullehrers, kam 1810 nach Wien, woselbst er sich durch sein höchst angenehmes Spiel auf der Mundharmonika, von welchem Instrumente er mehrere genau accordirende Exemplare bald zugleich, bald abwechselnd behandelte, so beliebt und gesucht machte, daß er die Kaiserstadt zum bleibenden Domicil erwählte und für immer auf seinen bisherigen Organistendienst in Frankenstein verzichtete. Er gab Unterricht auf dem Pianoforte, spielte fertig das Violoncello und war als gebildeter Künstler und munterer Gesellschafter überall willkommen. Im Jahre 1810 erhielt er die Chordirectorstelle an der Augustiner Hofpfarr-Kirche und brachte dort den sehr gesunkenen Musikzustand durch kräftiges Einwirken und feste Beharrlichkeit zum höchsten Flor; nicht minder gehörte er unter die thätigsten Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats und begründete mittels seiner ausgebreiteten Bekanntschaften aus reinem, glühenden Kunsteifer die trefflichen Concerts spirituels (1819), welche gegenwärtig noch, nach dem Erstlingsplane modificirt. fortbestehen; er brachte darin die gewähltesten Meisterwerke, Sinfonien, Messen, Oratorien u. s. w. in vortrefflicher Aufführung zu Gehör und setzte dadurch, den Sinn für classische Compositionen neu erweckend, dem entarteten Zeitgeschmack einen wirksamen Damm entgegen. Von einer Lustreise nach der Schweiz kam er im Spätherbste des Jahres 1822 bereits kränkelnd zurück, um nicht wieder zu genesen, denn er verschied schon am 13. December zur tiefen Betrübniß seiner zahlreichen Freunde, bei denen sein Andenken nimmer verlöschen wird. Von seinen Compositionen sind mehrere Lieder gestochen; ein großer Chor, ein Tantum ergo und verschiedene andere Kirchenstücke haben handschriftlich in seinem Nachlaß sich vorgefunden.

Gebel, Georg, geb. zu Breslau im Jahre 1685, war der Sohn eines Mus-

letiers, der ihn anfangs zum Schneiderhandwerke bestimmte. In seinem 18. Jahre aber warf er, wie er in seiner Autobiographie (Mattheson's „Ehrenpforte" pag. 407.) erzählt, die Nadel weg und begab sich in die Lehre des damals berühmten Organisten Tiburtius Winkler, auch sonst alle Gelegenheit benutzend, um im Umgange mit Künstlern seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern. Durch den Unterricht des Organisten Krause, der Winklern im Amte folgte und im Fugenspiel und Präludiren alle damals lebenden Organisten Breslaus übertraf, bildete er sich völlig aus und schon 1709 erhielt er den Ruf als Organist an der Pfarrkirche zu Brieg. Hier hatte der Umgang mit dem nachmaligen Gothaischen Kapellmeister Stölzel den besten Einfluß auf seinen Kunstgeschmack und auf sein Compositionstalent. Nach Breslau kam er wieder im Jahre 1713 und hier starb er 1750 als Organist an der St. Christophori-Kirche und nachdem er das Jahr vorher noch den Organistendienst an der Trinitatis-Kirche von seinem zweiten Sohne übernommen hatte. Im Ganzen componirte er 6 Dutzend Choräle mit untermischten Arien (2 Sammlungen), 4 Dutzend Concertstücke, 5 Dutzend Cantaten, 2 Dutzend Psalmen, 1 Passions-Oratorium, 2 Dutzend große Klavier-Concerte, 2 Dutzend Präludien und Fugen, dann eine Sammlung von Cantaten und anderen Tonstücken, eine Menge Canons (darunter einer von 30 Stimmen), einen zweichörigen Psalm, eine Messe mit Orchesterbegleitung u. s. w. Auch durch die Erfindung eines Clavichords mit Viertelstönen und eines großen Klavier-Cymbals mit Manual und Pedal in 6 vollen Oktaven hatte er sich bekannt gemacht; doch fanden diese Instrumente keine Nachahmung.

Gebel, Georg, der älteste Sohn des Vorhergehenden, geb. am 25. Octbr. 1709 zu Brieg und gest. als Fürstl. Rudolstädtischer Concert- und Kapellmeister am 24. Septbr. 1752. Schon als Kind konnte er am sichersten durch Musik beschwichtigt werden und die Klaviertasten selbst berühren zu dürfen, verursachte ihm die größte Freude. Diese Symptome bewegen den Vater mit dem Elementarunterricht frühzeitig zu beginnen und dieser fiel, rasch fortscheitend, auf einen so guten Grund und Boden, daß der sechsjährige Knabe als Virtuose bereits allgemeine Bewunderung erregte. Immer mehr vervollkommnete er sich im Violin- und Orgelspiele, studirte den Generalbaß und die Composition, übernahm gänzlich die Führung des väterlichen Amtes und erhielt, als der Organistenposten bei Maria Magdalena in Erledigung kam, diese Stelle. Dort vollendete er nebst einer großen Messe viele einzelne Kirchenstücke, Sinfonien, Trio's, Duetten, Concerte für die Flöte, Laute, Gambe, für das Klavier, die Violine u. s. w. und schrieb für den Herzog von Oels, welcher ihn durch ein Ehrendiplom zu seinem Kapellmeister ernannt hatte, zwei Jahrgänge Kirchenmusiken und eine große Menge von Kammermusikstücken. 1735 wurde er in die vortreffliche gräfl. Brühl'sche Kapelle zn Dresden aufgenommen und erlernte bei Hebenstreit das Spiel des von demselben erfundenen Pantalon. Zwölf Jahre später folgte er dem ehrenvollen Rufe nach Rudolstadt; allein sein ohnehin schwächlicher Körper war den sich selbst aufgebürdeten anstrengenden Arbeiten nimmermehr gewachsen; eine unermüdliche, auch mit Aufopferung der Nächte verbundene geistige Thätigkeit wirkte zerstörend auf das ganze Nervensystem; äußerst heftige hypochondrische Anfälle stellten sich ein und erneuerten sich so oft und so schnell hinter einander, daß auch eine kräftigere Natur hätte unterliegen müssen. Dies traurige Ergebniß wird um so mehr

erklärbar, wenn man die Gesammtzahl der Compositionen erwägt, welche G. in dem kaum 6jährigen Zeitraume seines Aufenthaltes in Rudolstadt geliefert hat. Dieselben bestehen in mehr denn 100 Orchester-Sinfonien, Parthien und Concerten für verschiedene Instrumente, zwei Passionsmusiken, Weihnachts-Cantaten, vollständigen Kirchenmusik-Jahrgängen, 12 Opern, darunter „Oedipus", „Medea", „Tarquinius Superbus", „Sophonisbe", „Marcus Antonius" u. A. — Sein jüngerer Bruder, Georg Sigismund, (also der zweite Sohn Georg Gebel's I.), war zuerst Unterorganist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau, dann 1748 Organist an der Trinitatis-Kirche (wo ihm sein Vater im Amte folgte) und von 1749 an Oberorganist zu St. Elisabeth. In dieser Stelle starb er 1775, nachdem er vorher mehrere Compositionen für die Orgel, namentlich Präludien und Fugen herausgegeben hatte.

Gebhardi, Ludwig Ernst, Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, ein nicht ungebildeter Musiker, gewandter Orgelspieler und fleißiger Componist, von dem man ungefähr 40 verschiedene Orgelstücke (in mehreren Sammlungen), dannn ein Heft (30) Orgelpräludien, ein evangelisches Choralbuch nebst Intonationen, Vaterunser, Einsetzungsworten u. s. w., zwei Hefte zwei-, drei- und vierstimmige Schulgesänge und eine Generalbaßschule in zwei Bänden kennt. Man rügt als einen Fehler bei seinen Sachen eine sehr oft incorrekte Schreibart.

Gebläse. Hierunter werden sämmtliche Bälge einer Orgel verstanden.

Gebohrte Windlade ist eine solche Orgel-Windlade, die nicht aus Rahmenschenkeln, sondern aus einer sehr starken eichenen Bohle besteht, in welche die Cancellen hineingebohrt werden. Da aber das trockenste und gesundeste Holz mit der Zeit Windrisse bekommen kann, die Durchstecher erzeugen, so sind die gebohrten Windladen als untauglich verworfen worden und durch die allgemein bekannten Laden gänzlich verdrängt.

Gebrochene Akkorde nennt man solche Akkorde, deren Töne nicht gleichzeitig, sondern nach einander angegeben werden. (S. auch Arpeggio).

Gebrochener oder **Gekröpfter Canal** ist in der Orgel eine solche Windröhre, die in ihrem graden Laufe durch eine höhere, tiefere oder sonstige Richtung unterbrochen wird. Eine solche Unterbrechung wird Knie genannt und geschieht durch eine lange und kurze Röhre, welche dann Kniestück oder Kropfstück heißt. Solche Stücke müssen, damit sie der Wind nicht staucht, ein wenig weiter als der Canal sein und im Innern durch Einlagen so viel als möglich abgerundet, ihre Zusammenfügung zu mehrerer Dauer und Winnddichtigkeit doppelt glatt beledert, die ganze Röhre im Innern mit heißem Leim und Bolus ausgestrichen werden.

Gebrochene Registerzüge (in der Orgel) sind solche, deren Parallelen nicht als ganze, sondern durch zwei einzelne durch ein Koppelholz verbundene Theile durch getheilte Windladen gehen, daher mit einem Manubrium (s. d.) angezogen werden können. Man nennt diese Parallelen deshalb auch gebrochene, halbirte, getheilte Parallelen. Sie kommen nie bei ganzen, sondern stets nur bei einer in zwei Theilen gelagerten Windlade vor und werden besonders in Untermanual-Laden deshalb nothwendig, weil der Raum zwischen beiden Laden-Abtheilungen des Untermanuals mit den zu den Obermanual-Laden hinführenden Registerstangen so besetzt ist, daß diese den Parallelen, wenn sie von einer Ladenabtheilung zur andern hin grade

durchlaufen sollten, daran hinderlich sein würden. Damit nun die zwei Parallelentheile (gebrochene Parallelen) mit einem Manubrium regiert werden können, so verbindet (koppelt) man zwischen den Ladenabtheilungen die Parallelen durch Koppelhölzer, die so geformt werden, daß sie die Verbindung veranlassen, ohne eine zum Obermanuale führende Registerstange zu berühren. Das Koppelholz wird der Dauer wegen von hartem Holze verfertigt und muß $1\frac{1}{2}$" stark und 2—3" kürzer als der sich zwischen den Ladenabtheilungen befindliche Raum sein, damit es beim Regieren des Zuges in der nöthigen Bewegung nicht hinderlich werde. Die Form desselben geht entweder grade aus, oder ist auch nach Umständen seitwärts ausgeschweift. An beiden Enden ist 3—4" gabelförmig ausgeschnitten, in welche Einschnitte die aus den beiden Ladenabtheilungen hervorstehenden Parallelen-Enden durch mehrere hölzerne Nägel befestigt werden und so verbunden eine halbirte Parallele ausmachen. Wird nun der Registerzug herausgezogen, so zieht dieser die Parallele der ihm zunächst liegenden Windladen-Abtheilung, diese das Koppelholz und dies die Parallele der zweiten Ladenabtheilung auf; ebenso wirken diese Theile auch im entgegengesetzten Falle, d. h. beim Zustoßen des Registers. Die gebrochenen Registerzüge sind nicht mit halben Registerzügen zu verwechseln.

Gebrochenes Klavier nennen die Orgelbauer diejenige Einrichtung, wenn die blinden Tasten einer Manual-Klaviatur aus zwei, durch ein Gelenk zusammenhängenden Theilen bestehen, oder mit einer zweiten blinden Tastatur durch Gelenke verbunden sind. Sie wird bei Zugwerken angewendet, und zwar da, wo die Tasten, wenn sie als ganze durchgehen sollten, zu lang werden müssen und sich daher nicht nur leicht werfen, sondern auch eine schwere Spielart erzeugen würden.

Gebrochene Parallelen oder **Schleifen**, s. Gebrochene Registerzüge.

Gebrochene, geschweifte, geschränkte, getheilte Wellen sind in der Regel solche Wellen, von denen 2 oder 3 die Stelle von einer vertreten. Diese Einrichtung wird in solchen Orgeln nöthig, wo ganze Wellen so lang sein müßten, daß sie vermöge ihrer Länge eine schwere Spielart erzeugen würden. Das Brechen und Verbinden der Wellen, daß mehrere statt einer wirken können, ist durch Folgendes anschaulich: Ueber oder unter der Tastatur befindet sich das Hauptwellenbrett, von beiden Seiten ein um etwas höher stehendes Nebenwellenbrett. Die Vorderarme des erstern sind mit der Tastatur, ihre Hinterarme aber mit den Vorderarmen des Nebenwellenbretts, und dessen Hinterarme mit der Pulpetenruthe durch Abstrakten verbunden. Wird nun eine Taste niedergedrückt, so zieht diese den Vorderarm ihrer Welle im Hauptwellenbrete abwärts; dadurch dreht sich die Welle um ihre Achse, folglich bewegt sich auch deren Hinterarm abwärts. Da nun dieser mit einem Vorderarme im höherstehenden Nebenwellenbrette wiederum verbunden ist, so wird auch dieser in Folge der vorbemerkten Bewegung abwärts gezogen, und da sich dessen Welle ebenfalls um ihre Achse dreht, so zieht ihr Hinterarm die Pulpetenruthe nach sich und mit dieser Bewegung das Hauptventil auf. Das Hauptwellenbrett enthält so viel Wellen, als eine Klaviatur Tasten hat; jedes Nebenwellenbrett aber nur so viele, als sich Hauptventile in der über ihm liegenden Windladen-Abtheilung befinden. Mehr über Wellen s. unter Wellatur.

Gebunden, s. Ligatur und Bogen (als Schriftzeichen). Unter gebundener

Dissonanz, in welcher Beziehung der Ausdruck gebunden öfters vorkommt, versieht man eine solche vorbereitete Dissonanz, die nur in der vorbereitenden Consonanz, nicht dann aber weiter als Dissonanz von Neuem angegeben, sondern nur ausgehalten werden soll. — Gebundene Schreibart ist eine solche, bei der man sich vieler Bindungen und Aufhaltungen der Harmonie bedient. S. auch Styl. — Gebundene Violine hieß ehedem eine besondere Uebung auf der Violine, bei der man ein Band um den Hals und die Saiten derselben knüpfte und es dergestalt anlegte, daß alle vier bloße Saiten um eine große Terz höher stimmten. Weil auf einer solchen gebundenen Violine Alles in einer höhern Lage der Hand gespielt werden mußte, und weil die durch das Binden verkürzten Saiten nur mit einem schärfern Bogenstriche behandelt werden konnten, so sah man die Uebung in dem Spiel auf einer solchen gebundenen Violine als ein sehr zweckmäßiges Mittel an, sich Sicherheit der Hand in den höheren Lagen und zugleich einen scharfen und festen Bogenstrich anzugewöhnen. Jetzt lassen die Lehrer diese Uebung nicht mehr machen. — S. ferner auch den Art. Bund.

Gedackt, auch Gedakt und Gedact geschrieben, wahrscheinlich aus der schwäbischen Aussprache des Wortes Gedeckt entstanden. Es ist der Name einer Orgelstimme, deren Labialpfeifen gedeckt, d. h. an ihren Mündungen winddicht verschlossen sind. Ihre Pfeifen werden theils von Metall, theils von verschiedenen Holzarten (zu Schallbechern und gedeckten Pfeifen, so wie zu Stimmen, die einen sanften Ton haben sollen, so auch zu großen Pedalpfeifen, wird stets Kiefern- oder Fichtenholz, zu Stimmen die einen stärkern Ton haben sollen, Eichenholz, zu zarten Stimmen Birnbaum-, Kirsch- oder Pflaumenbaumholz genommen) verfertigt, und erhalten einen viel höhern Aufschnitt, als die offenen. Die metallnen gedeckten Pfeifen erhalten zu ihrer Deckung einen Hut, die hölzernen einen Stöpsel, durch welche Deckung sie gestimmt werden, indem ein tieferes Herabdrücken derselben den Ton erhöht, und ein Heraufziehen ihn erniedrigt. Eine hölzerne Gedacktpfeife besteht aus einem runden, in dem Pfeifenboden befestigtem Fuße, aus dem Pfeifenboden, nebst Windkasten und Vorschlag (letzterer muß mit Schrauben befestigt werden), welche beide zuletztgenannten Theile die Lichtspalten bilden; ferner aus dem Körper mit seinem Labium und Aufschnitt, so wie aus dem Stöpsel. Diese Pfeifen sprechen um eine Octave tiefer an, als wenn sie nicht gedeckt wären, weil sich die tönende Luftsäule an der Deckung bricht, den Weg zurück bis zum Aufschnitte herausnimmt, folglich eine gleich große und lange Bahn durchläuft, als wenn die Pfeife noch einmal so lang wäre, weshalb sich das die Größe der Stimme bezeichnende Fußmaß auch nicht auf die Länge der größten Pfeifen einer solchen Stimme, sondern auf deren Tonhöhe bezieht. Man schreibt daher, wenn gleich die größte Pfeife eines 8 füßigen Gedacktes nur 4′ lang ist: Gedackt 8′. Tongedackte, wenn sie gleich dumpfer wie halbgedeckte Stimmen klingen, füllen sehr, weshalb sie, obgleich allein gebraucht von schöner Wirkung, verbunden mit halbgedeckten und offenen Stimmen, vermöge dieser Tonmischung vorzüglicher noch wirken; verbunden mit Zungenstimmen, benehmen sie diesen die Magerkeit ihres Tones und geben ihnen einen edlen Charakter. Gedackte, so wie überhaupt gedeckte Pfeifen haben das Gute vor den offenen voraus, daß sie ohne Nachtheil auf ihren Ton gekröpft, folglich 16füßige Stimmen in einer Orgel da disponirt werden können,

wo nur Höhe zu 8füßigen offenen Stimmen vorhanden ist. Wenn nun gleich jede Stimme, deren Pfeifenmündungen verspundet (gedeckt) sind, mit Recht gedeckt oder nach der Orgelbauersprache gedackt genannt werden kann, so bezieht sich dieser Allgemein-Name dennoch ganz besonders auf eine eigene Stimme, von welcher hier die Rede sein soll und die ein Gedackt 8′ von der weitesten Mensur und stärksten Intonation ist, welche daher auch Grobgedackt, Pileata major genannt wird; ihre Pfeifen, die man mit Winkelbärten versieht, werden am zweckmäßigsten aus Metall verfertigt. Sie ist eine Stimme, die ein sachverständiger Disponent in keiner Orgel fehlen lassen wird, denn sie ist Das unter den gedeckten Stimmen, was Prinzipal unter den offenen ist, nämlich die Hauptstimme und der Fond einer aus ganz- und halbgedeckten Pfeifen bestehenden Orgelabtheilung. In kleinen Orgeln dominirt sie als 8füßige Stimme und in großen Orgeln giebt sie dem Hauptton Fülle und Rundung. Die Gedackte zerfallen hinsichtlich ihrer Mensur, Größe, ihres Aufschnittes und ihres Materials in verschiedene Klassen, welche durch Beinamen, die entweder ihre Größe oder ihren Charakter andeuten, von einander unterschieden werden. Sie sind folgende: 1) Untersatz 32′, Groß-Gedacktbaß, Pileata maxima, Groß-Untersatz, auch Majorbaß genannt; eine 32füßige Pedalstimme, deren Pfeifen von Kiefern- oder Eichenholz verfertigt werden. Sind gleich ihrer tiefsten Töne, wenn man sie ohne Hinzuthun einer andern Stimme hört, nur so schwach, daß ihre Tiefe kaum bestimmt werden kann, so treten sie doch kräftig hervor, wenn sie verhältniß- und regelmäßigen kleinern und kleinen, besonders aber mit den Füllstimmen Nasat $10^2/_3$ und Tertie $6^1/_5$ verbunden werden. 2) Subbaß, richtiger Gedacktbaß 16′, (Subbaß zeigt als Pedalstimme eigentlich eine 32füßige Stimme an, weil das Pedal seiner Natur nach schon 16 Fuß Grundton hat, dieser Subbaß, wie dies aus der Benennug hervorgeht, unter 16, also 32′ wäre, allein er ward stets und wird auch jetzt noch allgemein als 16füßig angenommen), Pileata major, deren Pfeifen am zweckmäßigsten von Eichenholz gemacht werden; diese Stimme darf in keiner Orgel fehlen, weil sie dem Pedal eine herrliche Fülle giebt. Die Mensur und Intonation dieser Stimme richtet sich nach der Quantität und Qualität der übrigen Stimmen; die Pfeifen erhalten vielen Wind und müssen möglichst prompt ansprechen. 3) Bordun 16′ (s. Bordun). 4) Bordun 8′, auch Lieblich-Gedact 8′. Beide Bordune sind Manualstimmen; ihre Pfeifen erhalten sehr enge Mensur, sanfte Intonation und nicht zu engen, aber auch nicht sehr weiten Aufschnitt. Erstere sub 3) wird aus Kien-, oder auch, und zwar zweckmäßiger aus Eichen, letztere sub 4) aus Birnbaumholz verfertigt. — 5) Still-, Sanft-, Human-, Gelinde-Gedackt, Gedactflöte 8′. Eine Manualstimme von möglichst enger Mensur, sehr sanfter Intonation und engem Aufschnitte, die Pfeifen von Kiefernholz. — 6) Musicir-Gedackt, Musik-Gedackt, Kammer-Gedackt, Barem 8′. Eine Manual- und Pedalstimme, die sich noch hie und da in alten Orgeln vorfindet, welche ausschließlich zur Begleitung der Kirchenmusiken bestimmt war, weshalb sie eine höher oder tiefere Stimmung als die übrigen Stimmen hatte, und mit der Stimmung der damals üblichen Blasinstrumente in gleicher Tonhöhe (im Kammerton) stand; ihr Ton war ziemlich stark. Solche Stimmen hießen auch: Kammer-, Kammerton-Register, Kammer-, Kammerton-Stimmen. 8) Gedact-Quinte. Eine aus Gedackt entnommene

Füllstimme von $5^1/_3'$, $2^2/_3'$ und $1^1/_3'$. Erstere wird nur zu stark mit Stimmen besetzten Orgeln für's Manual, auch nur dann, wenn eine 16füßige gedeckte Stimme darin vorhanden ist, in kleineren Orgeln nur für's Pedal disponirt, ihre Pfeifen von Kiefernholz gearbeitet; die Mensur und Intonation aller Quinten richten sich nach dem Hauptgedackt, mit dem sie gleich sein müssen; die Pfeifen der von $2^2/_3'$ und $1^1/_3'$ verfertigt man zweckmäßig aus Metall. 8) Klein-Gedackt, Mittel-Gedackt, Pileata minor, Gedact 4′, Barem, (wenn es zu 4′ zur Begleitung der Kirchenmusiken bestimmt war) die Pfeifen von C—h aus Kiefernholz, von c u. s. w. aus Metall. Mensur und Intonation wie das Hauptgedackt. — 9) Gedacktflöte, auch Flöte 2′, von Metall; enge Mensur und sanfte Intonation. Wenn diese Stimme gleich ausschließlich mit vorstehendem Namen benannt wird, so belegt man dennoch auf alle sanftklingenden Gedackte von 16, 8 und 4′ mit der Benennung Gedacktflöte. 10) Gedact 1′, auch wohl Bauerflöte 1′, wie vorher. — Gedackt ist die Mutter aller ganz- und halbgedeckten Orgelstimmen und nach Erfinduug der offenen Pfeifen, wahrscheinlich die zweiterfundene Pfeifengattung.

Gedacktflötenchormaß und **Unterchormaß**. Chormaß ist = 8′, daher ersteres eine Gedacktflöte von 8′, und letzteres eine solche von 16′ ist.

Gedacktpommer, soviel wie Bombard, (s. d.).

Gedacktregal, s. Regal.

Gedämpftregal, s. Regal.

Gedeckt, s. Gedackt. — Gedeckte Flöte oder Gedeckte Flötenstimme heißt jede gedeckte und flötenähnlichklingende Orgelpfeife, — also so viel als ein flötenartig klingendes Gedackt. — Gedacktes Flötenwerk, 1) ein aus einer oder mehreren Gedacktflötenstimmen bestehendes Instrument, 2) eine aus halb- und ganzgedeckte Flötenstimmen bestehende Orgelabtheilung. — Gedeckte Pfeifen s. Gedackt.

Gedeckte Quinte, gedeckte Quintflöte, so viel wie Gedacktquinte. — Gedeckte Rohrstimme, eine Zungenstimme, deren Schallbecher an ihrer Mündung halb oder ganz gedeckt sind. Im letztern Falle erhalten sie unter der Deckung mehr oder weniger Schalllöcher, je nachdem dies nöthig ist. — Gedeckte Stimmen sind solche Orgelstimmen, deren Pfeifen an ihren Mündungen gedeckt sind.

Gefährte, s. Fuge.

Gegenbewegung, s. Bewegung.

Gegenfuge, so viel wie Fuga contraria, s. Fuga.

Gegenharmonie, auch **Gegensatz**, s. Fuge.

Gegensatz, Contrast, ist auch in der Musik das Nebeneinanderstellen solcher Dinge, die einander entgegengesetzt sind, z. B. Stark und Schwach, Sanft und Rauschend u. s. w. Dinge, die einander entgegengesetzt sind, erregen von selbst die Aufmerksamkeit, weil sie unerwartet sind und sich gegenseitig einen gewissen Reiz der Neuheit mittheilen. Das Forte klingt z. B. nach dem Piano weit volltöniger, und das Piano nach dem Forte weit schwächer, als es ohne die Nebeneinanderstellung geklungen haben würde. Eben so empfinden wir das Sanfte nach dem Rauschenden weit sanfter, und das Rauschende nach dem Sanften weit rauschender, als wir es ohne den Contrast empfunden hätten. Die Ursache dieser Wirkung des Contrastes kann keine andere sein, als daß entgegenstehende Dinge bei ihrer Vereinigung sich wechsel-

seitig in ein stärkeres Licht setzen, weil wir sie auf diese Art durch ihre Vergleichung desto genauer kennen oder empfinden lernen. Bei der Beurtheilung dessen, was in den Werken der Musik Contrast ist, oder nicht, darf man nie außer Acht lassen, daß entgegengesetzte Dinge als solche, die mit einander contrastiren sollen, zu einerlei Art gehören müssen. Daher contrastiren Stärke und Schwäche, oder Höhe und Tiefe des Tones, sowie auch sanfte und heftige Empfindungen. Niemals aber kann die Höhe oder Tiefe des Tones mit der Stärke oder Schwäche desselben einen Contrast machen; ebensowenig kann es als Contrast betrachtet werden, wenn eine angenehme Empfindung mit starken, oder eine unangenehme mit schwachen Tonfolgen ausgedrückt wird. — Es braucht nicht auseinandergesetzt zu werden, daß der Contrast auch in den musikalischen, wie in allen übrigen Kunstwerken, eines der Hauptwirkungsmittel ist; ja man kann wohl behaupten, daß ein Effekt überhaupt, sei er ein innerlicher (auf Melodie und Harmonie bezüglicher) oder äußerlicher (einer, der von dynamischen Verhältnissen, Instrumentirung u. s. w. ausgeht), gar nicht ohne Contrast denkbar ist.

Gegittertes B (B cancellatum), s. Kreuz und Vorzeichnung.

Gehäkelte Notenschrift, s. Neumen und Note.

Gehirne, Franz, Regenschori und Mitglied des ehemaligen Stiftes St. Matthias zu Breslau, war geboren 1752. Ueber seine näheren Lebensverhältnisse ist nichts Ausführliches bekannt geworden; selbst Hoffmann konnte nicht viel darüber erfahren, als er sein Werk „die Tonkünstler Schlesiens" bearbeitete. Er berichtet nur, daß G., was seine musikalische Bildung betraf, sehr viel durch den Ober-Organisten J. G. Hoffmann in Breslau und den Ober-Organisten Berner, den Vater, (der ihn übrigens sehr hoch achtete), gewann, und daß aus den Compositionen, welche G. für die Matthiaskirche geschrieben habe und die Manuscript geblieben sind, ein bedeutendes musikalisches Talent und ein großer Reichthum von contrapunktischen Kenntnissen hervorleuchtete, wenn auch Manches darin die Fehler des Zeitgeschmackes trage und dem Wesen ächter Kirchenmusik widerspreche. — Er starb ganz plötzlich am 13. März 1811.

Gehör (Auditus) ist im Allgemeinen der Sinn des thierischen Körpers, durch welchen wellenförmige Lufterschütterungen von gewisser Schnelligkeit und Stärke als Schall oder Ton von bestimmter Höhe empfunden werden. Die Luftwellen dringen durch Ohrmuschel und äußern Gehörgang in den Kopf ein und schlagen an das Trommelfell (eine dünne Haut, durch den Gehörgang querüber gespannt), an welchem der Stiel des Hammers (eines Gehörknöchelchens) angewachsen ist, so daß er die Erschütterung empfängt und den beiden andern Gehörknöchelchen: Ambos und Steigbügel mittheilt; durch letzteren werden die Erschütterungen dem in innern Gehörhöhlen (Vorhof, Labyrinth, Schnecke) befindlichen Wasser mitgetheilt und die Erschütterungen des Wassers fühlt der Gehörnerv, welcher die erhaltenen Eindrücke an seine Ursprungsstelle in das Gehirn leitet, wo sie als Geräusch, Schall oder Ton empfunden werden und zum Bewußtsein gelangen. — In Bezug auf Musik versteht man unter Gehör die sowohl im Gehörorgan als in der Seele liegende Empfänglichkeit für alle musikalischen Eindrücke, das Vermögen sie richtig aufzufassen und die Fähigkeit sie unverfälscht zum innern Sinne fortzuleiten. Bei Thieren, die neben ihrer Thiersprache die Fähigkeit

besitzen, melodische Laute von sich zu geben und nachahmen zu lernen, ist sie Instinkt; beim Menschen ein durch die Vernunft zu vervollkommnender innerer Trieb.

Gehot, Johann, Violinspieler und Componist, auch didaktisch-musikalischer Schriftsteller, in Belgien um 1756 geb., lebte in den 80er Jahren des vor. Jahrh. in London und hat auch Deutschland und Frankreich bereis't. Seine Streichduo's, Trio's und Quartetten, die in verschiedenen Sammlungen zu Paris und Berlin herauskamen, waren ihrer Zeit beliebt. Seine theoretischen Werke sind: A treatise on the theory and practice of music", London 1784; „the complete instructor for every instrument", London 1790, und eine Violinschule unter dem Titel: „Art of bowing te Violin".

Gehra, Johann Heinrich, Gräfl. Reußischer Kammermusikus und Organist an der Hauptkirche zu Gera, geb. zu Langenwiese bei Ilmenau um 1715 und gest. am 26. Septbr. 1785, gehörte zu den geschicktesten Orgelspielern und gründlichsten Kirchencomponisten seiner Zeit; doch ist von allen seinen Werken, die besonders in Kirchen-Cantaten bestanden, keins im Druck erschienen. — Sein Sohn, Johann Gottlieb G., war einer der fertigsten und angesehensten Harfen- und Klaviervirtuosen des vorigen Jahrh. Er wurde zu Gera um 1745 geb. und von seinem Vater gebildet. 1770 machte er eine Kunstreise durch Deutschland und Frankreich. In Lyon, wo er 1772 ankam, gründete er im J. 1773 eine Musikalienhandlung und Notenstecherei und verwandte die Zeit, welche ihm die damit verbundenen Geschäfte übrig ließen, zum Concert- und Unterrichtgeben. Er starb aber schon gegen 1778. Daß von seinen Compositionen, die in einzelnen kleinen Klavier- und Harfensachen, auch in einigen Flöten-Concerten bestanden, etwas gedruckt worden ist, läßt sich zwar vermuthen, aber nicht mit Gewißheit bestimmen. In Deutschland ist wenigstens kein gedrucktes Werk von ihm bekannt geworden.

Gehring, Johann Michael, geb. zu Dürrfeld im Würzburgischen am 14. August 1755, wurde 1763 von seinem Vater in das Kloster Ebrach geschickt, um dort sich für den geistlichen Stand vorzubereiten. Singen und Violinspielen aber war ihm eine liebere Beschäftigung, als das Studium alter Sprachen und er brachte es auch zu keiner geringen Fertigkeit in den erstgenannten Dingen. Später, als er zu Würzburg studirte, lernte ihn der Abt Vogler kennen, der nicht wenig zu seiner weitern musikalischen Ausbildung beitrug und eine solche Liebe zur Kunst in ihm erweckte, daß er das Studium der Theologie ganz darüber vernachlässigte. Dies ward Grund, warum er nach einem zweijährigen Aufenthalte zu Würzburg wieder zu seinem Vater, der Jägermeister war, zurückkehrte, und sich entschloß, ebenfalls die Jägerei zu erlernen. Hierzu, glaubte er, sei das Hornblasen durchaus nothwendig, und er übte sich daher hierin mit größtem Fleiße. Nach dem Tode seines Vaters kam er als Jäger in die Dienste des Grafen Bender zu Dresden, der ihn von Hummel noch weitern Unterricht in der Musik ertheilen ließ und ihn nachgehends auch während des bairischen Successionskrieges mit nach Wien nahm, wo seine schon erlangte Virtuosität auf dem Horn so bald bekannt wurde, daß er schon einige Monate nach seiner Ankunft Zutritt in den ersten Häusern erhielt, um an den daselbst veranstalteten Concerten Theil zu nehmen. Namentlich ward der Erzherzog Maximilian, bei dem er einstmals mehrere Horn-Concerte prima vista geblasen hatte, sehr auf-

merksam auf ihn und verschaffte ihm die Stelle eines ersten Hornisten in dem Orchester der italienischen Oper. 1781 errichtete der Fürst Graschalkowitsch eine Kapelle und nahm G. als Mitglied derselben auf. Von 1785—1787 machte er in Gesellschaft von Tyrei eine Kunstreise durch Deutschland und die Schweiz, auf welcher seine große Kunstfertigkeit auf dem Horne überall die größte Bewunderung erregte. Nach seiner Rückkunft ernannte ihn sein Herr zu seinem Kammermusikus und wegen seiner schönen Tenorstimme auch bald darauf zu seinem ersten Kammersänger. Er starb in Wien zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, den Ruf eines der größten und kunstfertigsten Hornisten hinterlassend.

Gehring, Johann Wilhelm, seit Gebel's (s. d.) Tode, also seit 1753 fürstl. Schwarzburgischer Kapellmeister zu Rudolstadt, gest. daselbst 1787, war in seiner Blüthezeit ein ausgezeichneter Fagott-Virtuos. Auch soll er Mehreres für sein Instrument geschrieben haben, was aber Manuscript geblieben ist.

Gehring, Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Rudolstadt um 1762, gehörte seiner Zeit zu den berühmtesten Flötisten. Er kam im J. 1780 nach Wien, erhielt eine Anstellung im Hoforchester und wurde ein Liebling des Kaisers Joseph II., welcher ihm nicht nur Urlaub zu größeren Kunstreisen in Deutschland, Frankreich und Italien ertheilte, sondern auch mit der ihm eigenen Munificenz die Kosten davon aus der eigenen Kammerkasse bestritt. Bei vorgerücktem Alter wurde G. pensionirt und starb Anfangs des zweiten Decennium's unsres Jahrhunderts. Von etwaigen Compositionen von ihm ist nichts bekannt geworden.

Geige ist der Geschlechtsname mehrerer Instrumente von verschiedener Art und Größe, welche mit Darmsaiten bezogen und mit einem aus Holz verfertigten, mit weißen oder schwarzen Pferdehaaren bespannten Bogen, dessen Haare mit Colophonium wirksam gemacht werden, durch Streichen der Saiten zum Klingen gebracht werden. Der fremde Geschlechtsname ist Viola. Die verschiedene Beschaffenheit derselben wird durch Vergrößerungs- und Verkleinerungssilben und durch Zusatzwörter angegeben, z. B. Viola di gamba (Kniegeige), Viola d'amore oder Viole d'amour u. s. w. Die Geigeninstrumente sind sehr alt; man findet dergleichen schon bei den alten Indiern. Viele sind nicht mehr gebräuchlich. Ihre Geschichte sehe man unter Viola oder Violine. Hier muß nur noch bemerkt werden, daß von den Geigeninstrumenten die Geigenwerke zu trennen sind, die durch einen ganz andern Bau von jenen sich unterscheiden, mit den Geigeninstrumenten aber darin übereinkommen, daß sie wie diese Darmseiten haben, welche durch Anstreichen eines mit Colophonium bestrichenen Körpers klangbar gemacht werden. — Die jetzt noch gewöhnlichen Geigeninstrumente bilden bekanntlich das Streichquartett; es sind die Violine, oder Diskantgeige, Viola di braccia, oder Armgeige (auch Altgeige, Altviole (s. d.) oder Bratsche, das Violoncello, oder die kleine Baßgeige, der Violone, oder großer Baß, Contraviolon, Contrabaß (s. d.), welcher letztere zur Verstärkung in Orchester-Tonstücken, oder doch in mehr als vierstimmigen gebraucht wird. Der Ton aller dieser Instrumente hat eine eigene ausgezeichnete Schönheit und große Mannigfaltigkeit durch verschiedenartigen Bogenstrich und verschiedenes Aufsetzen der Finger auf die Saiten, deren Verkürzung die Tonhöhe natürlich verändert. Die Eigenheiten eines jeden siehe unter ihren besondern Namen. — In ihren Bestand-

9*

theilen und der Bauart sind sie sich sämmtlich gleich, so daß, wenn z. B. vom Bau der Violine genau gehandelt worden ist, die übrigen kurz angegeben werden können. — Der Körper der Geigeninstrumente besteht aus einer in der Mitte ausgeschweiften Resonanzdecke, die als der obere Theil auch das Dach und der Resonanzboden heißt, und auf dessen Beschaffenheit das Meiste für die Güte des Tones ankommt; dann aus dem eigentlichen Boden, aus dem untern Theile, der gleichfalls wie jener gewölbt und mit der Decke von gleicher Größe ist. Der untere Theil wird von Ahornholz verfertigt und der Resonanzboden von völlig ausgetrocknetem Fichtenholze. Diese beiden Haupttheile des Körpers werden vermittelst der Zarge (s. d.) verbunden. Es sind dies die ausgeschweiften Saiten-Holzspähne, von Ahorn verfertigt. In der Nähe der des Spieles wegen nothwendigen Ausschweife dieser Theile befinden sich in der Decke einander gegenüber die F-Löcher (s. d.), schmale Ausschnitte welche die Luft im Innern des Körpers mit der äußern in Verbindung setzen und zum Ansetzen und Richten der Stimme oder des Stimmstockes nothwendig sind. Die Stimme ist ein der Höhe nach genau abgemessenes aus Resonanzholz verfertigtes Hölzchen, auf dessen Beschaffenheit und Stellung viel ankommt, wenn auch nicht so viel, als auf Wölbung und Dicke der Decke, des allervorzüglichsten Theiles, zu welchem aber freilich ein gutes Verhältniß der übrigen Theile nothwendig gehört, wenn das Instrument gut sein soll. Dieses Hölzchen, (die Stimme) verbindet die Decke und den Boden, setzt die Schwingungen fort und giebt dem Tone die eigentliche Kraft und Lebendigkeit, weshalb es auch die Franzosen l'âme, d. h. die Seele, nennen. Diese Stimme wird bei regelmäßig gebauten Instrumenten ½ Zoll hinter dem rechten Fuße des Steges in der Gegend der schwächsten Saite eingesetzt. Um dem entgegengesetzten Theile der Decke, worauf die starken Saiten drücken, einen Gegendruck zu geben, wird auf der innern Seite der Decke ein schmales Stückchen Holz fast der ganzen Länge nach aufgeleimt, das in der Mitte, wo der andere Fuß des Steges steht, am stärksten ist und rechts und links sich allmählig verringert und in's Ebene ausläuft. Man arbeitet auch diese nach und nach auf beiden Seiten fortlaufende Erhöhung gleich in die Decke selbst, daß man also nichts aufzuleimen nöthig hat. Nach oben wird zwischen Decke und Boden der Hals eingesetzt, ein nach unten zu halbovales Holz, auf dem nach oben das Griffbrett eingeleimt ist. Dieser Hals reicht bis in die Gegend des Steges herab. Ueber das Griffbrett laufen die Saiten. Am Ende des Griffbrettes nach oben ist ein Stückchen Holz angebracht mit Rinnen oder Einschnitten, in welchen die Saiten laufen, damit sie nicht auf dem Griffbrette aufliegen und frei schwingen können. Der obere Theil, der Kopf, der am Ende des Griffbrettes anfängt, ist etwas rückwärts gebogen, in der Mitte wie ein Kästchen ausgestochen, an den Seitenwänden durchlöchert, in welchen runden Löchern die Stimmwirbel sich befinden, an denen vermittels eines kleinen Loches die Saiten befestigt und aufgespannt werden. Dieser hohle Theil des Kopfes heißt der Lauf, der Wandel und der Wirbelkasten. Am entgegengesetzten Theil des Instrumentes ist ein gewölbtes Brettchen mit Löchern angebracht, in welche die Saiten unten vermittels eines Knotens befestigt werden. Das Brettchen heißt der Saitenhalter oder Saitenfessel, zuweilen auch wohl der Sattel, was jedoch zweideutig ist, denn der Sattel ist auch das kleine Querholz oben am Griffbrette. In der Mitte des Körpers auf der Decke steht der Steg, ein Brettchen mit zwei

Füßen ungefähr $1\frac{1}{2}$ Zoll hoch, worauf die Saiten am höchsten liegen. Auf diesen Steg kommt gleichfalls viel an. Die Schwere desselben muß sorgfältig abgewogen werden, weil dies auf die Schwingungen der Saiten bedeutenden Einfluß hat. Man soll sechsfach verschieden schwere Stege auf der Goldwage abwiegen, und einen nach dem andern für jedes Instrument versuchen. Zu schwere Stege geben einen dumpfen und schwer ansprechenden Ton, dagegen zu leichte einen scharfen und spitzen. Im Allgemeinen ist von Geigen mit zu dünner Decke nichts zu hoffen; sie werden immer schlechter. Man soll daher auch mit dem Ausschaben nicht zu schnell sein. Auch darf am Rande der Decke und des Bodens die Einlegung eines schmalen Streifens von schwarzem oder anderm Holze nicht fehlen. Ohne diese Einlage, etwa nur mit einem Striche von schwarzer Farbe, heißen die Geigen Schachtelgeigen. — Die Instrumente werden zuvor gebeizt, ehe der Lack aufgestrichen wird. Bernsteinlack ist der beste, weil er den Einflüssen der Luft am meisten widersteht, Feuchtigkeit aber die Elasticität hindert. — Ein sehr nützliches Buch über diesen Gegenstand ist folgendes: „Ueber den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker, nebst Andeutung zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande", von Jacob August Otto, Hofinstrumentenmacher in Jena, 1828.

Geigenklavicymbel, dasselbe was Bogenklavier (s. d.).

Geigenklavier, dasselbe was Bogenklavier (s. d.).

Geigenharz, dasselbe was Colophonium (s. d.).

Geigeninstrument, s. Geige und Streichinstrument.

Geigenprincipal, s. Principal.

Geigenregal oder **Jungfernregal,** s. Regal.

Geigenwerk, wohl zu unterscheiden von Geigeninstrument, s. Bogenklavier.

Geißler, Carl, Cantor und zweiter Lehrer an der Stadtschule zu Zschopau (im sächs. Erzgebirge) wurde geboren am 28. April 1802 zu Mulda bei Frauenstein und erhielt seine erste Bildung, sowohl in den gewöhnlichen Realkenntnissen, als in der Musik, von seinem Vater, dem Cantor und Organisten C. B. Geißler daselbst, für den er auch schon als 9jähriger Knabe zum Gottesdienst die Orgel spielte. Mit seinem 12. Lebensjahre brachte ihn sein Vater auf das Gymnasium nach Freiburg, damals eines der ausgezeichnetsten in Sachsen, und wenn schon früh die Lust und das Talent für Musik sich in ihm zeigte, so ließ es auch die väterliche Sorgfalt nicht an der Befriedigung derselben und an Ausbildung fehlen. Der damalige Domorganist sowohl, in Bezug auf Ausbildung im Pianoforte- und praktischen Orgelspiel, als der berühmte Cantor und Musikdirector Fischer in der Theorie und Compositionslehre sind Diejenigen, denen er aus der früheren Zeit das Meiste zu verdanken hat. Die Richtung für Musik und die Thätigkeit in derselben trat um so mehr hervor, als man ihm in seinem 18. Lebensjahre die Chorpräfektur übertrug, wodurch er zu eigenen Compositionen für Chor Veranlassung erhielt, sich in der Direction üben konnte, sich durch vielfältige größere Werke, die ihm unter die Hände kamen, Partiturkenntnisse verschaffte, und so zur Musikwissenschaft mehr und mehr Beruf und Anregung erhielt. Besonders große Aufmunterung sowohl als auch Gelegenheit zu noch sicherer Ausbildung gaben ihm für das Pianofortespiel die damaligen

Concerte im Gewandhause zu Freiburg, wo er mehrmals der Aufforderung folgte und sich öffentlich hören ließ; ferner übernahm er während mehrerer Jahre das Orgelspiel bei dem Gottesdienst in der St. Petrikirche, was nicht wenig zu seiner Vervollkommnung als Orgelspieler beitrug. In seinem 20. Lebensjahre (1822) ward ihm schon das Amt eines Organisten und Tertius in Zschopau übertragen; später ertheilte man ihm aber die zu Anfang genannte höhere und einträglichere Stelle, mit der zugleich die Leitung der Kirchenmusiken und Concerte verbunden war. — Seine Compositionen, die meist von der Kritik eine günstige Beurtheilung erfahren haben, bestehen in einer Reihe größerer und kleinerer Klaviersachen, Präludien und Fantasien mit Fugen für Orgel, mehrstimmigen Gesängen u. s. w.; ferner redigirte er ein „Museum" für Orgelcompositionen, das „Repertorium für Deutschland's Kirchenmusik" (Meißen, Goedsche) und die Sammlung „der junge Pianoforte-Spieler" (ebenfalls bei Goedsche in Meißen); in allen diesen Sammlungen befinden sich ebenfalls neben Compositionen Anderer auch welche von ihm.

Geistliche Musik,
Geistliches Lied, } s. Kirchenmusik, Kirchengesang, Lied.

Gekröpfte Pfeife, s. Hölzerne Pfeife und Orgelpfeife.

Gelenk, s. Taktglied.

Gelinde-Gedakt, s. Gedackt.

Gelinek, Herrmann Anton, genannt Cervetti, geb. am 8. August 1709 zu Horzenioweсs in Böhmen, trat im J. 1728 in die Prämonstratenser-Abtey Seelau und wurde, nachdem er zum Priester geweiht worden war, nach Wien geschickt, um daselbst kanonisches Recht u. s. w. zu studiren. Nach seiner Rückkehr in sein Kloster bekleidete er daselbst eine Lehrerstelle, war aber auch zugleich Musikdirektor. Von jeher nämlich hatte er mit Passion Musik getrieben und waren es besonders Orgel und Violine, die er gründlich studirt hatte und auf denen er eine nicht unbedeutende Geschicklichkeit sich erworben hatte. Nachdem er lange Zeit vergebens gewünscht hatte, sein Talent in weitern Kreisen bekannt zu machen, entwich er endlich heimlich aus seinem Kloster und ging 1760 nach Frankreich, wo er sich in Paris u. A. vor dem Könige hören ließ, der ihn als Zeichen seiner Zufriedenheit eine goldene mit Brillanten besetzte Tabatière schenkte. Von Frankreich ging er nach Neapel und blieb mehrere Jahre daselbst. (Hier nahm er auch den Namen Cervetti an, um den Nachforschungen seiner Oberen sich besser entziehen zu können). Nach Böhmen zurückgekehrt, verbrachte er mehrere Jahre ruhig in seinem Kloster; dann erhielt er die Erlaubniß, eine zeitlang in Prag sich aufzuhalten, wo er im Hause des damaligen Groß-Prior's des Maltheser-Ordens sehr angenehm lebte, bis er im J. 1779 wieder in sein Kloster zurückberufen wurde. Die Freiheit und Ungebundenheit, mit der er in Prag gelebt hatte, ließ ihm das einförmige Klosterleben doppelt sauer ankommen, und er entzog sich demselben abermals heimlich und pilgerte nach Italien, starb aber hier schon am 5. December des genannten Jahres (1779). — Einige Concerte und Sonaten von G. sind in Deutschland gestochen worden; Orgel- und größere Kirchensachen seiner Composition werden als Manuscript im Kloster Seelau aufbewahrt. — Sein Bruder, Johann G., war Organist an St. Wenzel auf der Kleinseite und an der Barnabiten-Kirche in Prag, wo er auch im J. 1780 starb. Neben seinem meisterhaften Orgelspiel rühmt man auch seine Virtuosität auf der Laute.

Gelinek, Abbé Joseph, der bekannte und seiner Zeit höchst beliebte Pianoforte-Componist, geb. den 3. Decbr. 1758 zu Selez in Böhmen, wurde von seinem Vater, dortigen Schullehrer, zuerst im Klavierspiel, Gesang und Generalbaß unterrichtet, bildete sich aber später während seiner Studienzeit in Prag unter Segert's Leitung im Orgelspiel und der Composition weiter aus. 1783 trat er zu Prag in das Priesterseminarium und empfing im J. 1786 die Weihe. Um diese Zeit hörte ihn Mozart, der gerade in Prag die letzte Hand an seinen Don Giovanni legte, improvisiren, sprach sich günstig über sein Talent aus und empfahl ihn auch dem Grafen Kinsky, der ihn als Kaplan und Musikdirector in sein Haus nahm. Nach Einigen kam er dann als Musikmeister zum Fürsten Poniatowsky, mit dem er auch Italien bereis'te, nach Anderen zum Grafen Joseph Kinsky in Wien, nachdem er schon mit dem erstgenannten Kinsky nach Wien gekommen sei. In genannter Stadt wurde er bald als Lehrer sehr gesucht, (soll auch unter Albrechtsberger noch Compositionsstudien gemacht haben) und seine brillanten aber äußerst oberflächlichen Klaviersachen erfreuten sich einer ungemeinen Beliebtheit, welche aber vom J. 1810 ungefähr an mehr und mehr abnahm. Er starb als Hauscaplan des Fürsten Esterhazy am 13. April 1825. — G's. Hauptforce bestand in der Erfindung von Variationen und er hat auch dergleichen eine ungeheure Menge verfaßt — man giebt 125 Hefte an, worunter freilich Manches sein mag, was nicht von ihm ist, sondern nur unter seinem Namen cürsirt; ferner hat man von ihm Sonaten für Klavier mit und ohne Begleitung, sehr viele Fantasien, Potpourri's u. s. w. über beliebte Thema's, einige Trio's und Gesangssachen, viele Tänze, Märsche u. s. w.

Geltende Noten werden im Gegensatz zu den durchgehenden, Neben- und Wechselnoten, auch die Hauptnoten genannt.

Geltung der Noten und Pausen. Der Begriff der Geltung setzt den des Taktes voraus. Aus diesem (s. Art. Takt) wird offenbar, daß das Taktwesen sich auf zweierlei Art bildet: einmal, indem es gleiche Zeittheile (an Tönen oder Pausen verwirklicht) zu größeren Ganzen (Takten u. s. w.) verbindet, also aus Einzeltheilen zu einem Ganzen gelangt; dann, indem es irgend ein Ganzes in gleichmäßige Theile zerlegt, also den umgekehrten Weg nimmt. Durch die letztere Operation entstehen mithin Töne (oder Pausen) von verschiedener Dauer und diese Dauer ist es, die mit dem Namen Geltung ausgesprochen und durch die verschiedene Gestalt der Note oder Pause angezeigt wird. Unsere Geltungstafel beginnt mit einer ganzen Note (ganze Taktnote) und zerlegt zuerst durch folgende Theilung in Hälften:
eine ganze Taktnote (𝅝, hohler Kopf) in zwei Halbe,
eine halbe Taktnote (𝅗𝅥, hohler Kopf mit Hals) in zwei Viertel,
ein Viertel (♩, voller Kopf mit Hals) in zwei Achtel,
ein Achtel (♪, voller Kopf mit Fahne) in zwei Sechszehntel,
ein Sechszehntel (𝅘𝅥𝅯, voller Kopf mit 2 Fahnen) in zwei Zweiunddreißigstel,
in Zweiunddreißigstel (𝅘𝅥𝅰 voller Kopf mit 3 Fahnen) in zwei Vierundsechzigstel,
ein Vierundsechzigstel (𝅘𝅥𝅱, voller Kopf mit 4 Fahnen) in zwei Hundertachtundzwanzigstel = 𝅘𝅥𝅲

Zu noch größerer Geltung gebraucht man auch noch eine viereckige (|▭|) Zweitaktnote (auch so: ||○|| gebildet), die also zwei ganze Taktnoten gilt oder enthält. — Hiernach würde nun eine neue Reihe von Geltungen durch Zergliederung mittels der Drei in Drittelnoten, ferner Zergliederungen mittels der Fünf, Sieben u. s. w. zu erwarten sein. Sie existiren auch; in der Regel aber nur für einzelne Tongruppen. Daher werden sie nicht durch besondere Namenreihen und Zeichen unterschieden, sondern man bedient sich der Namen und Geltungszeichen der obigen Theilung und legt nur den Noten einen andern Werth bei; man setzt fest, daß die halbe Note nicht zwei, sondern drei Viertel enthalten solle, das Viertel nicht zwei, sondern drei Achtel. Oder umgekehrt: man stellt einen Inbegriff von drei Noten, z. B. Achteln, unter eine Note, die eigentlich nur zwei derselben gilt und nennt die 3 Noten Triole, desgleichen 5 Noten, die statt 4 stehen, Quintole und so fort. Hierüber und über die Bezeichnung s. d. betr. Art. Folglich wird ein Achtel in einer Triole ein Drittel eines Viertels gelten, ein Sechzehntel in einer Quintole ein Fünftel eines Viertels u. s. w. Man sieht sehr leicht, daß diese Benennungen insgesammt uneigentlich zu verstehen, ja nur dem entlehnten Zeichen angemessen, der Sache nach aber falsch sind, und mehr als einmal hat man eine Berichtigung vorschlagen wollen. Erwägt man aber das Verhältniß, in dem alle jene Gruppen von Drittel-, Fünftelnoten u. s. w. als blos Ausnahmsgestalten zu der ursprünglichen und bei weitem vorherrschenden Zweitheilung stehen, so überzeugt man sich, daß die uneigentliche Anwendung der Hauptnamen und Zeichen bei Weitem den Vorzug hat vor einer lästigen und verwirrenden Einführung besonderer Benennungen und Zeichen. Auch dem Schüler ist dies und das ganze Geltungswesen leicht klar zu machen. — Die Geltungsnamen und Notengestalten haben im Laufe früherer Zeiten sich mehrmals geändert. Vor dem 14. Jahrhundert z. B. hatte man diese Notengestalten und Geltungsnamen:

duplex longa oder maxima; sie enthielt das Zwiefache einer

longa; — diese enthielt das Zwiefache der

brevis, welche das Zwiefache der

semibrevis enthielt.

Im 14. Jahrhundert begann man statt dieser Gestalten hohle Köpfe einzuführen: und setzte nun nach und nach:

die aminim, ein Halb der semibrevis,

die semiminima, ein Halb der minima,

die fusa oder auch unca u. s. w.

zu. Daß aus der semibrevis unsere Taktnote, aus den viereckigen Köpfen unsre runden geworden sind, erräth man von selbst. (Vergl. über das Weiter auch den Art. Note).

Gemeiner Contrapunkt nennen Einige auch den doppelten Contrapunkt (s. d.), ohne daß man jedoch einen hinreichenden Grund dafür einzusehen vermöchte.

Gemengter Contrapunkt, so viel wie verzierter, blühender Contrapunkt.

Geltungsstriche, von Einigen auch Geltungsrippen, sonst wohl aber auch Balken genannt, sind die in Eins zusammengezogenen Fahnen mehrerer Achtel, Sechzehntheile u. s. w., z. B.

Bspl. 112.

Der bei Tonwiederholungen die Abkürzungen folgender Form:

Bspl. 113.

(Hierüber s. ein Mehreres in dem Art. Abreviaturen.)

Gemengtes Metrum, eine Zusammensetzung des graden und ungraden Metrums, bestehend in stets wiederkehrender Abwechselung zwei- und dreitheiliger Zeitmomente, wie z. B. im 5/4 Takt.

Geminiani, (spr. Dsche—), Francesco, einer der größten Violinspieler seiner Zeit, auch angesehener Componist u. musikalisch-didaktischer Schriftsteller, geb. zu Lucca um 1666 (nach Einigen um 1680). Den ersten Unterricht auf der Violine erhielt er von Carlo Ambrogio Lunati (Lonati), einem Mailänder, gewöhnlich il Gobbo genannt, welcher damals für einen der größten Virtuosen auf der Geige galt. Darauf wurde er ein Schüler von Corelli zu Rom, unter dessen Leitung er seine Studien als Violinist beendigte. Burney behauptet auch, daß er damals schon Unterricht im Contrapunkt von Aless. Scarlatti erhalten habe. Dies muß aber entweder viel früher, oder später zu Neapel der Fall gewesen sein, wohin G. gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Orchesterdirektor berufen wurde, denn um 1700 lebte Scarlatti daselbst schon lange als königl. Kapellmeister. Das Ungleichartige von G's. Vortrag, das oft so weit ging, daß keiner der Mitspielenden seinem Tempo rubato, seinem oft ganz unerwarteten Beschleunigen und Wiederaufhalten der Bewegung zu folgen im Stande war, und wodurch nicht selten das ganze Orchester in Unordnung gerieht, ward Ursache, daß man ihm die Direktion bald abnahm. 1714 verließ er dann Italien und ging nach England, wo er sich durch seine für jene Zeit seltene Kunstfertigkeit binnen Kurzem das größte Ansehen erwarb. Einer seiner vorzüglichsten Gönner war der Baron Kielmansegge, ein Kammerherr und Liebling König Georg's I., der viel zu seiner Erhebung beitragen konnte und auch beitrug. Demselben dedicirte er denn auch 1716 sein erstes Werk: XII. Sonate a Violino, Violone e Cembalo, welches in England gedruckt und so großes Aufsehen in London machte, daß man ungewiß wurde, wen man in ihm mehr bewundern sollte, den Virtuosen oder Componisten; auch gaben die Sonaten ihm Gelegenheit sich dem Könige vorzustellen und unter Händel's Begleitung Einiges von seiner Composition vorzuspielen. So stand er damals in London als der anerkannt gründlichste Künstler nächst Händel, seinen Unterhalt sich durch Concerte und Unterrichtgeben verdienend. Die Liebhaberei zu Gemälden aber, bei deren Sammeln er ohne alle tiefere Sachkenntnisse und mit oft unerklärbarer Verschwendung zu Werke ging, äußerte den nachtheiligsten Einfluß auf seine fernere Lage. Er verwickelte sich nämlich dadurch nach und nach so sehr in Schulden, daß er, um leben zu können, endlich beim Grafen Essex, seinem Schüler, Dienste nahm, —

er, der ein freies, ungebundenes Leben über Alles hochhielt. Gleichwohl wurde er bald darauf Schulden halber in's Gefängniß gesetzt und nur auf Verwendung seines Protector's wieder befreit, durch dessen Empfehlung er denn auch im J. 1727 als Cousser's Nachfolger die Stelle eines Kapellmeisters in Dublin erhielt. (Einige behaupten aber, z. B. Fétis in seiner Biogr. univ., daß G. die Stelle nicht erhalten habe, weil der Minister Walpole sie ihm unter dem Vorwande, daß er (Geminiani) Katholik sei, verweigerte). 1730 war er wieder in London und daselbst erschien er im Jahre 1732 als Componist mit einigen Violinconcerten und als Arrangeur von Corelli'schen Solo's. Das Glück, welches dieselben machten, ließ ihn nun während einiger Jahre fleißig arbeiten; jedoch wurden dadurch seine Umstände nicht eben brillant. 1748 veranstaltete er aufs Neue als Virtuos im Drury-Lane-Theater Concerte. Mit der guten Einnahme, welche er dabei machte, reis'te er nach Paris und veranstaltete hier neue Ausgaben von mehreren seiner früher zu London erschienenen Werke. 1755 kehrte er nach London zurück, immer noch dem Hange zur Sammlung von Gemälden aufs Leidenschaftlichste ergeben. Das erste Werk, welches er wieder in London herausgab, war sein „Enchanted forest" (der bezauberte Wald), ein Instrumentalstück, welches die Episode im 13. Gesange von Tasso's „befreitem Jerusalem" vorstellen sollte, also eine Tonmalerei. Mit diesem Werke machte er bei den Engländern kein Glück, und so fing er an, seinen früheren Compositionen eine neue, veränderte Gestalt zu geben und in dieser sie den Liebhabern anzubieten. Aus Solo's machte er Terzette, aus Duetten Quartete u. s. w., und viele dergleichen Arrangements wurden von dem Publikum mit Beifall aufgenommen. 1761 endlich machte er noch eine Reise nach Irland zu dem Kapellmeister Düburg (s. d.), der sein Schüler gewesen war (und der, nach Fétis, an seiner Statt Kapellmeister in Dublin geworden war). Er hatte das Manuscript eines theoretisch-musikalischen Werkes dahin mitgenommen, das wegen des vieljährigen Fleißes, den er darauf verwendet, etwas Außerordentliches versprach und von den damaligen Musikern auch mit Sehnsucht erwartet wurde; durch eine Magd aber, die er auf Empfehlung einiger Freunde in seine Dienste genommen hatte, ward ihm dasselbe, wahrscheinlich auf fremden Antrieb gestohlen. Dieser Umstand wirkte bei dem Gefühle seiner Unfähigkeit, den erlittenen Verlust wieder zu ersetzen, so nachtheilig auf seine Gesundheit, daß er bald darauf am 17. September 1762 im Hause seines Schülers und Freundes starb. — G's. Compositionen bestehen, außer den schon oben Angeführten, noch in Solo's, Sonaten, Concerten u. s. w. für Violine und Violoncello, meist in größeren Lieferungen, aus den Jahren 1716—1758; Burney sagt, daß G's. Compositionen mehr freien Fantasien, als vollendeten und regelmäßigen Tonwerken ähnlich seien. — Von seinen 7 didaktischen Werken verdient besonders eine Violinschule (1740 in London erschienen) vieles Lob; dagegen sind die „Guida armonica" und noch einige andere Lehrbücher der Harmonie nur äußerst mittelmäßig.

Gemischtes Metrum ist dasjenige Metrum, dessen Grundeintheilung in zwei, und in späteren, aus jener entspringenden Zerlegungen, in drei Zeittheile zerfällt, oder auch die Verdoppelung einer ungeraden Taktart, z. B. $^6/_8$, $^{12}/_8$, $^4/_8$ u. s. w.

Gemischte Stimmen nennen die Orgelbauer alle mehrchörige Stimmen (s. Chor), als Sesquialtera und andere Mixturarten.

Gemmingen, Eberhard Friedrich Freiherr von, geb. am 5. Novbr. 1726 zu Heilbronn, studirte, nachdem er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt die gehörige Vorbildung erhalten hatte, zu Tübingen und Göttingen die Rechtswissenschaft, machte nachgehends mehrere große Reisen, wurde 1748 Regierungsrath zu Stuttgart, 1767 Präsident der Regierung und wirkl. Geheimrath daselbst, Lehnprobst, Präses des Wechselgerichts und der Commerz-Deputation, Ritter ꝛc., und starb endlich am 19. Januar 1791. Er gehörte zu den bedeutendsten Klavierspielern seiner Zeit. Durch wen er zuerst in der Musik unterrichtet worden, ist nicht bekannt; annehmen aber läßt sich, daß seine obenerwähnten Reisen auch zu der weitern Ausbildung und Vervollkommnung seiner musikalischen Kenntnisse das Hauptsächlichste beitrugen. Seine Liebe zur Kunst ging so weit, daß er alle seine Mußestunden, welche ihm seine vielen Dienstgeschäfte übrig ließen, mit musikalischen Uebungen ausfüllte. Er componirte viele Lieder und Arien, 6 Sinfonien, mehrere Quartette, Trio's und Duo's für verschiedene Instrumente und vor Allem einige Concerte für Klavier, die für sein Bestes gehalten wurden. Gedruckt ist von seinen Sachen nicht viel; wenigstens kennt man in solcher Gestalt nur 3 vierhändige Klaviersonaten von ihm, die in Offenbach bei André herausgekommen sind. — Als Virtuos soll er sich besonders durch einen tief gefühlten Vortrag des Adagio und eine seltne Präcision und Deutlichkeit der Passagen ausgezeichnet haben.

Gemshorn, ist eine aus Nasat entstandene Manual-, Pedal- und Labialstimme, die in allen Orgelstimmengrößen (Mensuren) bis auf Ausnahme von Terzstimmen und von 1′ gearbeitet wird, jedoch zu 8′ und 4′ im Manual, so wie zu 8′ und 16′ im Pedal am zweckmäßigsten zu benutzen ist, daher sie von den drei zuerstgenannten Größen sehr oft, seltener von 16′ und noch seltener von 2′, (weil die in letzterm kleinen Fußmaß ihren Charakter ganz verleugnet) angetroffen wird. Wird sie zu 8′ und 4′ oder zu 4′ und 2′ für eine Orgelabtheilung disponirt, so heißt die kleinfüßigste Octaven-Gemsenhorn; zu 5⅓ disponirt: Große Gemsquinte, Gemshorn-Quinte; zu 2⅔′ — kleine Gemshorn-Quinte, und zu 1⅓′ — kleinste Gemshornquinte. Wenn diese Quintstimmen enger wie ihre Grundstimmen mensurirt werden, heißen sie liebliche Gemshorn-Quinten und werden dann Nasat, womit man sie, da sie sich davon nur durch eine weitere Mensur unterscheiden, oft verwechselt. Der Ton der Gemshornstimme soll hornartig weich sein; ihre conischen Pfeifen werden von Metall, in weiter Mensur und mit engem Aufschnitte, und an ihrer Mündung um $\frac{4}{9}$ der Kernweite enger auslaufend gearbeitet. Dieser ihrer Form wegen werden sie öfter, aber fälschlich mit Spill-, Spitz- und Blockflöte verwechselt. Wenn sie, wie es früher gebräuchlich war, mit einer andern Stimme auf einem Stocke stand, so hieß sie Koppelflöte. Sie bedarf ziemlich starken Windzuflusses, weil, wenn sie rechter Art sein soll, sie gleich der Quintatön, jedoch schwächer, bei dieser die Quinte, wenn auch nicht in den höheren Octaven, doch bis zum zweigestrichenen c, mit hören lassen muß.

Gemshorn-Quinte oder **Gemsquinte,** s. vorherg. Art.

Genast, Franz Eduard, geb. zu Weimar im J. 1789, war früher einer der besten und berühmtesten deutschen Baritonisten, machte viele Kunstreisen, ging aber (ungefähr anfangs der vierziger Jahre) dann zum recitirenden Schauspiel über und

machte auch in Heldenrollen viel Glück. In Weimar, wo er auch jetzt noch lebt, war er die längste Zeit engagirt. Auch als Componist hat er sich in einigen Opern, vierstimmigen Männergesängen, einstimmigen Liedern u. s. w. versucht und sich nicht ohne Talent bewiesen. — Seine Frau Dorothea, geborene Böhler, zu Cassel am 20. Febr. 1804 geb., war ihrer Zeit auch eine beliebte Sängerin.

Gender (die), ein musikalisches Instrument von der Insel Java, bei welchem die Resonanzen von Luftsäulen, die in dem Verhältnisse des Einklanges stehen, angewendet werden, um die Töne schwingender metallener Platten nicht so wohl zu verstärken, als vielmehr hörbar zu machen. Die Zahl dieser Platten ist eilf; ihre Töne stimmen überein mit den Noten der diatonischen Scala, wenn ihr die Quarte und Septime genommen und sie durch zwei Octaven ausgedehnt wird. Die Art und Weise, wie diese Platten schwingen, ist die durch zwei transversal schwingende Knotenlinien; die Platten sind horizontal schwebend aufgehängt vermittelst zweier Saiten (Drahtsaiten), von denen die eine durch zwei an jeder Platte angebrachte Löcher in der Richtung der einen Schwingungsknotenlinie, die andere durch zwei ähnliche Löcher einer jeden Platte in der Richtung der andern Schwingungsknotenlinie durchgeht. Unter jede Platte ist ein aufrechtstehendes Bambusrohr gestellt, welches eine Luftsäule enthält, die die angemessene Länge hat, um den leisesten Ton der Platte zu resoniren. Wird nun die Oeffnung des Bambusrohres mit einem Pappendeckel bedeckt und wird dann die dazu gehörige Platte mit einem eigens dazu verfertigten Klöppel, womit überhaupt das Instrument gespielt wird, angeschlagen, so hört man blos eine Anzahl scharfer Töne, die von den mehr oder weniger zahlreichen Unterabtheilungen der Platte abhängt; aber entfernt man den Pappendeckel, so wird ein neuhinzukommender tiefer und voller Ton durch die Resonanz der in der Röhre des Bambus enthaltenen Luftsäule hervorgebracht. Das Instrument, welches nach der Zahl der Platten eine diatonische Tonreihe von zwei Octaven, jedoch mit Auslassung der 5. und 7. Stufe (wie schon oben bemerkt), enthält, und nach der Lage der Platten viel Aehnlichkeit mit der böhmischen Holzharmonika hat, wurde zuerst von Stamford Raffles nach England gebracht, von wo es dann durch eine Beschreibung in dem „Quarterly Journal of Science“ 1828, auch in Deutschland bekannt wurde, indem die Leipz. allgem. mus. Zeitung vom J. 1828, pag. 602, jene Abhandlung, nebst einer Abbildung des Instruments, übersetzt mittheilte und nachgehends auch C. H. Weber und Gottfried Weber dieselbe ebenfalls, nebst einer Abbildung des Instruments, in der „Cäcilia“, Band 8 pag. 225 ff. anzeigten, wo auch Weiteres nachzulesen ist.

Genée, Johann Friedrich, ein verdienstvoller Bassist und Schauspieler, wurde geb. zu Königsberg im J. 1795. Er war lange Zeit bei dem königstädtischen Theater in Berlin engagirt und späterhin Mitglied der deutschen Operngesellschaft, welche 1829 zu Paris so viel Aufsehen erregte, aber leider bald wieder auseinandergehen mußte, weil es ihr an einer kräftigen Direction fehlte. Genée kehrte hierauf nach Deutschland zurück, auf dessen Theatern er wieder mit großem Beifall sang. Doch nahm er keins der ihm mehrseitig angetragenen Engagements an, sondern ging aus Liebe zu Berlin über Dresden wieder dahin und es ward ihm auch bald Gelegenheit, auf's Neue in seine früheren Verhältnisse einzutreten. Wie lange er nach dieser Zeit noch gesungen, vermögen wir nicht anzugeben. Wenn wir nicht irren und keine Ver-

wechselung mit einem etwaigen Verwandten oder auch bloßen Namensverwandten begehen, so hat er später die Direction einer Schauspielergesellschaft übernommen.

Generalbaß. Mit diesen Worten wird die tiefste Stimme einer Composition benannt, wenn sie bestimmt und eingerichtet ist, einen Ueberblick der Modulation zu geben. Die Einrichtung der tiefsten, also gewöhnlich der Baßstimme zu diesem Zwecke besteht darin, daß man sie vor Allem für alle Theile der Composition ergänzt, nämlich da, wo der eigentliche Baß pausirt, die nunmehrige tiefste Stimme mit kleineren Noten einschaltet, oder geradezu in die Baßstimme hineinschreibt, jedoch unter Anführung des eintretenden Instruments und seines Schlüssels; sodann, daß man dieser vervollständigten Stimme alle Ziffern und andere Zeichen zufügt, deren man sich zur Andeutung der Harmonie zu bedienen hat. Dieselben finden sich in dem Art. Bezifferung angegeben. Hiernach bezeichnet zweitens der Ausdruck Generalbaß die Kenntniß von der Einrichtung und dem Gebrauche einer so eingerichteten Stimme. Diese Kenntniß hat früher weit ausgebreitetere und größere Wichtigkeit gehabt als jetzt; doch ist sie auch jetzt dem Musiker keineswegs entbehrlich. Es war nämlich früher, besonders im vorigen Jahrhundert üblich, einfachere Compositionen, selbst in der Partitur (den Klavierauszug zu geschweigen), gar nicht vollstimmig auszuführen; vielmehr begnügte man sich bei Chorälen, vielen Arien, Duetten u. s. w. oft mit der Aufzeichnung der Singstimme und des Basses allein, oder mit Zufügung etwa einer einzigen Violin-Oberstimme u. dergl. Hiermit war aber keineswegs immer eine vollständige Harmonie gegeben; man rechnete vielmehr auf den Clavicembalisten oder Organisten, die mit ihrer Begleitung auf dem Flügel oder der Orgel (auch Theorben, Harfen, Streichinstrumente u. s. w. wurden dazu angewendet) die Lücken des Satzes ausfüllen mußten, — und dazu wurde ihnen, so gut es ging, oder so weit es dem Tonsetzer angenehm war (oft auch gar nicht) die Harmonie in ihren wichtigsten Wendungen generalbaßmäßig angegeben. Am häufigsten und nöthigsten erschien dieses Generalbaß-Spielen bei dem sogenannten unbegleiteten Recitativ (Recitativo secco, trockenes Recitativ), für dessen Begleitung und Unterstützung blos ein bezifferter Baß gesetzt wurde. Der Baß wurde nur von den Contraviolons, die Harmonie aber vom Flügel, oder auch vom ersten Violoncello angegeben. Es ist einleuchtend, daß auch jetzt noch im Vortrag solcher Compositionen das Generalbaß-Spiel unerläßlich ist; auch wird noch jetzt wenigstens eine der oben genannten Gattungen von Tonstücken, nämlich das unbegleitete Recitativ, öfters blos mit Begleitung eines bezifferten Basses notirt. Früher war aber noch eine zweite Anwendung des Generalbaß-Spielens üblich, oder vielmehr mißbräuchlich geworden: man wandte die generalbaßmäßige Begleitung als Directionsmittel zur Leitung des Orchesters und Chors, auch bei solchen Sätzen an, die vom Componisten vollkommen, in vollständiger Harmonie, wo er dieselbe recht befunden, ausgeführt waren. Daß ein Hineinklingen des Directionsinstruments, namentlich der schrillende Klang der damals üblichen Flügel, in die vom Componisten beabsichtigten Orchesterklänge im Grunde eine Verunreinigung war; daß ausgefüllte Akkorde oft gegen die Absicht des Componisten verstoßen mußten; daß neben wohlgeführten und beseelten Stimmen ein dürres Akkordenspiel nur störend wirken konnte, ist leicht einzusehen; noch übler stand es aber, wenn, wie oft der Fall, einem überzähligen Begleiter statt der Partitur nur eine Generalbaßstimme,

nämlich blos die bezifferte Baßstimme, oder gar nur ein unbezifferter Baß, vorgelegt wurde. Daß dann widersprechende Harmonielagen, falsche Takteintheilungen u. dgl. selbst für geübtere Spieler fast unvermeidlich wurden, ist ersichtlich; die Begleitung aus unbeziffertem Basse blieb aber vollends immer ein gewagtes Spiel. Indeß bedarf dieser Mißbrauch keiner weitern Beleuchtung, da er schon von selbst sein Ende gefunden hat. — So weit nun das Generalbaß-Spielen noch jetzt eine sachgemäße Anwendung findet, bedarf es dafür einer Unterweisung und Uebung. Erstere findet sich in den Lehrbüchern, sogenannten Generalbaßschulen, z. B. der von D. G. Türk, meist mit einer in diese Form gepreßten Harmonielehre verbunden. Obgleich es nicht am Orte ist, diese Lehre hier vollständig abzuhandeln, so wird wenigstens ein Ueberblick derselben dienlich sein. Das Generalbaß-Spiel fordert 1) eine vollständige Kenntniß der Harmonie, 2) eine vollständige Kenntniß der Bezifferung, 3) hinlängliche Kenntniß in der Composition, um die Formen der Tonstücke zu verstehen, ihnen gemäß zu handeln. Es ist ferner 4) eine möglichst tiefe Verständniß und Beachtung aller Intentionen des Componisten nöthig, um nicht mit ihm in Widerspruch zu gerathen, z. B. sanfte oder absichtlich minderstimmige Sätze stark und vollgriffig zu begleiten, tiefe Sätze durch hohe Begleitung und umgekehrt in ihrem Sinne zu stören, durch abweichende Lagen den Zusammenklang zu verhäßlichen oder gar Fehler hineinzutragen und was dergl. mehr. Namentlich muß man sich den Gang der Composition in allen Punkten einprägen, die durch die Zifferschrift nur unvollkommen angegeben werden können, z. B. hinsichts der Taktgliederung. Vorzügliche Rücksicht verlangt 5) die etwa zu begleitende Singstimme. Der Begleiter muß hier nächst den Intentionen des Componisten die des Sängers beobachten und sich diesem durchaus anschließen, mit ihm stark, mit ihm sanft werden u. s. w., sogar seiner Schwäche abhelfen, ihn unvermerkt zu sicherm Einsatze leiten, indem er seinen Anfangston zu oberst legt und sonst fühlbar macht, ja bei eintretendem Fehler gewandt in die richtige Bahn zurückleiten, und dies Alles verdient nur dann volle Anerkennung, wenn der Begleiter sich hinter dem Sänger ganz vergessen macht, wenn Alles vom freien und sichern Geist des Sängers auszugehen scheint. Steht dem Begleiter nur eine Generalbaßstimme statt vollständiger Partitur zu Gebote, so ist 6) ein vorhergehendes Studium des Werkes unerläßlich, um selbst den geübtesten Spieler vor Irrthümern zu bewahren; je mehr ihm die Vorbereitung versagt ist, desto mehr bedarf es der Aufmerksamkeit und Geistesgegenwart, um jeden Irrthum soglich zu gewahren und zu beseitigen. Ist man auf eine unbezifferte Stimme angewiesen, so wird es darauf ankommen, den Gang der Modulation wenigstens in den hervorstechenderen Momenten zu errathen. Diese Aufgabe wird gewöhnlich nur bei einfachen Compositionen, z. B. Recitativen, eintreten, und hier giebt der Baß im Verein mit dem Gange der Hauptstimme meist hinlängliche Aufklärung. Fehlt aber auch die Einsicht der Hauptstimme, so ist es kaum möglich, überall dem Sinne der Composition nachzukommen, es ist dann jedesmal ein Glücksspiel. Die Tonart, die gewöhnlichen Schlußfälle lassen sich mit ziemlicher Sicherheit errathen, wie wohl auch nicht immer. Gewisse Wendungen des Basses lassen auf andere zurückschließen; wenn z. B. in demselben Töne einer fremden Tonart herrschend werden, so ist anzunehmen, daß auf oder vor demselben ein Uebergang in diese Tonart stattgehabt. Wiederkehr von Baßmotiven läßt vermuthen, daß

auch ähnliche Harmonien wiederkehren werden, und was dergleichen Wahrscheinlichkeitsgründe mehr sind. Eine solche Aufgabe fordert außerallem schon Erwähnten und einer vielseitigen Erfahrung in den Bewegungsgesetzen der Harmonie 7) eine sorgfältige Kenntnißnahme Dessen, was unter gewissen Umständen allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componisten, oder auch in seiner besondern Schreibart gemeiniglich zu geschehen pflegt. Auf solche Weise läßt sich im Nothfalle manches Problem lösen; ohne Noth wird aber Niemand den Erfolg einer Kunstdarstellung von einem so zweifelhaften Spiele abhängig machen und deshalb wäre es wohl überflüssig, weitere Regeln dafür aufzustellen. — Es ist übrigens ein alter, von Mich. Prätorius und Vincentius bis auf unsre Tage von Vielen fortgepflanzter Irrthum, die Erfindung des Generalbasses dem Luovico Viadana zuzuschreiben. Vollständige Aufklärung findet man über Viadana's Antheil in Winderfeld's „Gabrieli" (Th. 2 S. 59). Am richtigsten wird man sich die Generalbaßschrift hervorgehend aus dem unmittelbaren Schreibgebrauch aller oder vieler Zeitgenossen aus der Periode vorstellen, wo neben der Contrapunktik die Monodie anfing, sich in der Tonkunst einen Platz und Rang zu erwerben, und zu ihrer Begleitung einfache Harmonien genügend befunden wurden.

Generalbaß-Schrift, dasselbe was Bezifferung, (s. d.).

Generalbaß-Schule, s. Generalbaß.

Generalbaß-Spiel, s. Generalbaß.

Generali, (spr. Dsche—), Pietro, geb. zu Masserano bei Vercelli am 4. Octbr. 1783. Der eigentliche Name seines Vaters war Mercandetti; verunglückte Handelsspeculationen aber zwangen diesen mit seinem zweijährigen Sohne aus Rom, wo er lebte, sich zu entfernen und den Namen G. anzunehmen. Giovanni Massi, ein ehemaliger Schüler Durante's und guter Musiker war der Lehrer des jungen G. in der Composition und dessen erste Werke bestanden in Psalmen, Messen und anderen Kirchenstücken; bald aber erwachte bei ihm die Neigung zur dramatischen Musik und seine erste Oper „Gli amanti ridicoli" wurde im Jahre 1800 (als er also 17 Jahre zählte) aufgeführt. Darauf ging er nach dem südlichen Italien und kehrte 1801 nach Rom zurück, um daselbst die Cantate „Roma liberata", die komische Oper „il Duca Nottolone" und eine Farce zu schreiben. Schon diese ersten Versuche ließen erkennen, daß G. berufen sei eine erste Stelle unter den Tonsetzern seines Vaterlands einzunehmen; leider aber ergab er sich einem liederlichen und ausschweifenden Lebenswandel, welcher nicht ohne nachtheiligen Einfluß auf seine künstlerische Entwickelung und auf sein Produciren überhaupt blieb und so die großen Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt hatte, nicht ganz verwirklichte. Von 1802 — 1817 hielt er sich abwechsend in verschiedenen Hauptstädten Italiens auf und schrieb eine große Menge ernster und komischer Opern, Farcen u. s. w., die mehr oder weniger Beifall erhielten und unter denen vorzugsweise „i Baccanali di Roma" als sein bestes Werk zu nennen sind. Dabei ist zu bemerken, daß Venedig diejenige Stadt war, wo seine Sachen am meisten gefielen. Im Jahre 1817 wurde er als Theaterkapellmeister nach Barcellona berufen und blieb in dieser Stadt drei Jahre. Zu Ende des Jahres 1821 kehrte er wieder nach Italien zurück und schrieb für mehrere Bühnen dieses Landes; seine Opern vermochten aber nur geringes Interesse zu erregen, da Rossini

Alles neben sich eclipsirte. So kam es denn G. sehr gelegen, als man ihm die Kapellmeisterstelle zu Novara anbot, die er auch annahm. Während einiger Jahre arbeitete er nun nur noch für die Kirche; im Jahre 1827 aber wandte er sich wieder dem Theater zu, ließ zuerst in Florenz ein dramatisches Oratorium „il Voto di Jefte“ auf dem Theater Pergola aufführen, welches leidlich gefiel, und gab dann im Jahre 1829 in Triest die komische Oper „il Divorzio persiano, ossia il gran bazzaro di Bassora“ und in Venedig die „Francesca di Rimini“, welche aber, wie schon einige seiner früheren Opern bloßer Rossini'scher Abklatsch waren und gänzlich durchfielen. Diese Niederlage überlebte er nicht lange, und starb schon im November des Jahres 1832 zu Novara.

General-Pause, ist eine Pause von längerer Dauer, welche, durch alle Stimmen eines Tonstückes hindurch gehend, den Gang desselben auf eine bedeutsame Weise unterbricht und so eine gewisse Spannung und Erwartung erzeugt.

Genĕra spissa oder **densa**, die dichten Klanggeschlechter. Die alten Theoristen nannten so das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht, weil in demselben die Töne in dem Raume eines Tetrachords näher zusammenliegen, als in der diatonischen Tonfolge, die man das Gėnus rarum (in der Mehrzahl Genera rara) oder das weite Klanggeschlecht nannte.

General-Ventil, auch Hauptsperr-Ventil genannt, s. Hauptcanal.

Genorēso (spr. Dsche —), eine ital. Bezeichnung für einen edlen, anstandsvollen Vortrag eines Tonstückes oder einer Stelle in einem solchen.

Genet, (spr. Scheneh), Eliazar oder Elziar, ein französischer Contrapunktist und Geistlicher, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in Carpentras geb. wurde, und daher auch den Beinamen Carpentras oder il Carpentrasso hatte. Unter dem Pontificat Leo's X. trat er als Sänger in die päpstliche Kapelle und componirte für dieselbe Magnificate und die Lamentationen des Jeremias. Dieses letztere Werk gefiel dem Papst Leo X. so wohl, daß er G. zum Bischof in partibus ernannte (1518), nachdem er schon 1515 zum obersten Kapellsänger und darauf zum Kapellmeister ernannt worden war. Ungefähr zu Ende des Jahres 1521 schickte ihn der Pabst in Angelegenheiten des päbstlichen Stuhles nach Avignon und nach Leo's X. und Hadrian's VI. Tode kehrte er wieder nach Rom zurück. — Die oben erwähnten Lamentationen G's. wurden in der päbstlichen Kirche bis zum Jahre 1587 gesungen; dann erst wurden durch einen Befehl Sixtus V. die des Palestrina an ihre Stelle gesetzt. — Im ersten Buche der von Petrucci da Fossombrone herausgegebenen Motetti della Corona (1514) befindet ein Bonitatem fecisti cum servo tuo (4stimmig), im 3. Buche derselben Sammlung (1519 gedruckt) ein Cantate Domino canticum, und im vierten (ebenfalls 1519 gedruckt) ein Miserere von der Composition G's.

Genlis, (spr. Schanglis), Stephanie Félicité Ducrest der St. Aubin, Marquise von Sillery, Gräfin von, die Erzieherin Ludwig Philipp's und bekannte französische Schriftstellerin, geb. am 25. Januar 1746 zu Champcéri bei Autun und gestorben am 31. Decbr. 1830, muß hier erwähnt werden nicht nur als geschickte und geschmackvolle Musik-Dilettantin, die mehrere Instrumente fertig spielte, componirte und sang, sondern auch als Verfasserin einer Harfen-Schule, die zuerst in Paris,

und dann ebendaselbst 1805 in einer zweiten Auflage unter dem Titel: „Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins six mois de leçons“ etc., erschien.

Gentili, (spr. Dschen—) Serafino, berühmter ital. Tenorist, geb. im J. 1786 bei Venedig auf einem Landgute, machte seine Schule theils zu Venedig, theils zu Mailand und wurde in den ersten Decennien des laufenden Jahrhunderts für einen der größten dramatischen Sänger gehalten. Er trat auf allen größeren Bühnen Italiens auf, war jedoch die längste Zeit in Venedig engagirt und hier war es auch, wo Rossini ihn kennen und schätzen lernte und nachher mehrere Tenorpartien in seinen Opern für ihn schrieb. Leider zwangen ihn gichtische Leiden, schon um 1828 die Bühne zu verlassen. Er hatte seitdem Mailand zu seinem beständigen Aufenthalte gewählt und starb hier im Mai des Jahre 1835.— Noch ein G., Giorgio mit Vornamen, lebte zu Venedig als Componist und Violinist in der Kapelle des Dogen. Er ist zu Venedig um 1668 geb. und hat Sonaten für 2 Violinen und Violoncello (mit Basso cont. für die Orgel), Sonaten für Violinsolo und Basso cont., und Concerte (in den Jahren 1701—1708 in Venedig gedruckt) herausgegeben.

Genus (lat.) — Geschlecht, also in der Musik Ton- oder Klanggeschlecht.— Genus chromaticum, chromatisches Ton- oder Klanggeschlecht (s. d. und Chromatisch).— G. diatonicum, diatonisches Klanggeschlecht (s. d. und Diatonisch). —G. enharmonicum, enharmonisches Klanggeschlecht (s. d. und Enharmonisch). — G. epitriton war bei den Griechen eine Art von Rhythmus oder Takt, der aus ungeradzähligen Theilen bestand und der mit dem, auch in neueren Zeiten versuchten, aber für praktisch unbrauchbar befundenen $^7/_4$- oder $^7/_8$ Takte Aehnlichkeit hatte (s. Griech. Rhythmus). — G. inflatile, das Geschlecht der Blasinstrumente. — G. percussibile, das Geschlecht der Schlaginstrumente. — G. rarum, s. Genera spissa. — Genus syntonum, Benennung einiger alter Theoristen für diatonische Tonfolge. — G. tensile, das Geschlecht der Saiteninstrumente.

Geometrische Theilung, s. Intervall, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Art.

Georg V., jetziger König von Hannover, geb. den 27. Mai 1819 in England, hat durch ein Augenübel leider seine Sehkraft verloren, ist aber dennoch mit aller Hingebung der Musik, von jeher seine Privatlieblingsneigung, zugethan. Als Beförderer dieser Kunst und als talentirter Componist (von Liedern, der Hannöver'schen Volkshymne u. s. w.) muß er hier genannt werden.

George, 1) Sebastian, ein sehr guter Klavier-Virtuos, lebte zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu Moskau, war aber aus Mainz gebürtig und hat auch Einiges (z. B. Variationen über russische Lieder) für sein Instrument componirt. Das Jahr seines Todes ist nicht anzugeben. — 2) Sein Sohn, J. P. George, ebenfalls als Klavierspieler in Rußland geschätzt, lebt (oder lebte?) als Musiklehrer zu Moskau und hat Sonaten, Etüden, Variationen ꝛc. für Klavier herausgegeben. Seine Schwester war eine gute Klavier- und Harmonika-Spielerin (auf letzterm Instrumente eine Schülerin Schmidtbauer's in Karlsruhe); seit dem Ende des vorigen Jahrh. fehlen jedoch weitere Nachrichten über sie.

Georges, s. Saint-Georges.

Georgi, Johann Gottlieb, eines Landschullehrers Sohn in der Gegend von Eisenach, und ebenfalls zum Schullehrer erzogen und gebildet. Um dem ärmlichen Leben so schnell wie möglich zu entgehen, suchte er eine Lehrerstelle in irgend einer Stadt zu erhalten, und seine vorzüglichen Zeugnisse verhalfen ihm auch (um 1710) zum zweiten Cantorat in Cassel, mit dem auch der Unterricht an einer der untern Klassen des Lyceums verbunden war. Die Achtung seiner Vorgesetzten wurde dem geschickten und fleißigen Manne in hohem Maße zu Theil und spornte ihn an zu immer fernerer Fortbildung. Landgraf Friedrich II. hatte jenes Lyceum gestiftet und ein Schullehrer-Seminar damit verbunden, bei welchem G. zum zweiten Inspector und Lehrer, vorzüglich des Gesanges, ernannt wurde, und jetzt errichtete er auch aus seinen Schülern ein Singchor. Welche Hindernisse ihm auch die Calvinisten in ihrer Unkunde entgegenstellten, die Lutheraner halfen ihm seinen Plan durchführen, und bald ertönten Chöre von beinahe 40 Individuen in den Kirchen und vor den Häusern der Musikfreunde. Mit der Wiedereröffnung des nach Landgraf Friedrichs Tode aufgelösten Theaters ward G's. Chor seiner vortrefflichen Einrichtung und Schule wegen damit verbunden; in dem Befreiungskriege aber griffen auch mehrere Seminaristen zu den Waffen und das Chor schwieg. Als man ihn später wieder erneuern wollte, fand man, welche große Arbeit mit einem solchen Unternehmen verbunden sei, und es war Keiner da, der des inzwischen verstorbenen G. so schön begonnenes Werk wieder aufnehmen konnte.

Gerade Bewegung (lat. motus rectus) s. Bewegung.

Gerade oder **geradfüßige Stimmen** sind nach der Orgelbauersprache solche Stimmen, deren Größe durch gerade Zahlen ohne Bruch bestimmt wird, z. B. 8füßig, 16füßig, 4füßig u. s. w. Was man unter ungeraden Stimmen zu verstehen hat, ergiebt sich daraus von selbst: eine Quinte $2^3/_4{}'$ ist eine ungerade Stimme.

Gerade Taktart, s. Takt und Taktart.

Gérard, (spr. Scherahr), Henri Philippe, geb. zu Lüttich im J. 1763, machte als Chorknabe an der Cathedrale seiner Vaterstadt seine ersten musikalischen Studien und wurde später nach Rom geschickt, wo er 5 Jahre das Lütticher Collegium besuchte und von Ballabene in der Tonkunst ferner ausgebildet wurde. Um 1788 kam er nach Paris und machte sich nach und nach als Gesanglehrer einen Namen. Bei der Bildung des Conservatoriums wurde er an diese Anstalt berufen und unterrichtete mit Erfolg mehr als 30 Jahre lang im Gesang. Gestorben ist er zu Paris am 11. September 1848. — Einige Romanzen und andere kleine Gesangssachen waren lange Zeit das Einzige, was man von seinen Productionen kannte, trotzdem daß er Cantaten, Arien mit Orchesterbegleitung u. s. w. componirt hat, die aber alle Manuscript geblieben sind; erst in seinen älteren Jahren machte er sich als denkender und unterrichteter Musikschriftsteller bekannt, erstens durch eine Gesang-Schule in 2 Theilen (Paris, ohne Datum), dann durch die „Considérations sur la musique en général et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale“ etc. (Paris 1819) und drittens durch einen „Traité methodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et misa à la portée des commençans“ (Paris 1833).

Gerardini, (spr. Dsche —), Arcangelo, ein Serviten-Mönch, geb. zu Siena

um die Mitte des 16. Jahrh., lebte zu Mailand und hat daselbst im J. 1587 eine Sammlung von 17 achtstimmigen Motetten veröffentlicht.

Gerber, Heinrich Nikolaus, geb. im Schwarzburgischen am 6. Septbr. 1702, war Sohn eines Landmannes und machte seine musikalischen und wissenschaftlichen Studien auf der Schule zu Mühlhausen und dann vom J. 1721 an in Sondershausen. In Leipzig, wo er die Universität besuchte, war es aber erst, wo seine Liebe zur Tonkunst reich befriedigt wurde, besonders durch den Unterricht von Joh. Seb. Bach, der sich seiner als thüringischen Landsmanns kräftig annahm. 1728 wurde er Organist in Heringen, einem Städtchen in der goldenen Aue, das aber bald nach G's. Anstellung gänzlich abbrannte. Seiner Körperlänge wegen stellten ihm die Werber so unablässig nach, daß er sich gänzlich eingezogen halten mußte und nur einmal seinen Lehrer in Leipzig zu besuchen wagte. 1731 wurde er Hoforganist in Sondershausen, wo er bald auch am Hofe andere angemessene musikalische Beschäftigung fand. Neben Unterrichtgeben, Composition und Verwaltung seines Amtes bauete er gern musikalische Instrumente mit Verbesserungen und in neuen Formen. Unter Anderen brachte er eine Art Strohfiedel in Form eines Flügels fertig. Es hatte dieselbe 4 Octaven, deren Töne vermittels der Tasten durch Anschlagen hölzerner Kugeln an Holzstäbe hervorgebracht wurden. 1749 sah er sich genöthigt, noch ein Hofamt anzunehmen (als Hofsekretär nämlich); dennoch componirte er eine Menge Concerte, Uebungen und Suiten für Klavier, Präludien und Fugen für die Orgel, mehrere Motetten und Manches für die Harfe, welche er zu seinem Vergnügen spielte. Auch ein vollständiges Choralbuch mit beziffertem Basse und variirte Choräle schrieb er, welche letztere ihrer Zeit geschätzt wurden. Er starb vom Schlage gerührt am 6. August 1775.

Gerber, Ernst Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Sondershausen am 29. September 1746, gest. daselbst als Hofsekretär am 30. Juni 1819. Von seinem Vater wurde er vom 7. Jahre an im Klavierspielen und Singen unterrichtet und konnte bald im Schul-Singechor Soli übernehmen; auch wurde er noch während der Schuljahre zur Mitwirkung bei der damals in gutem Stande sich befindlichen Hofmusik zugelassen. Im 14. Jahre versuchte er sich schon im Zusammensetzen von Sinfonien und studirte dabei so viel wie möglich theoretische und musikhistorische Werke. 1765 bezog er die Universität Leipzig, um die Rechte zu studiren. Die Anregung, die er in musikalischer Beziehung hier empfing, war groß, und endlich sogar gab er das Jus ganz auf und beschäftigte sich, außer der Musik, nur noch mit den schönen Wissenschaften. Einige seiner Compositionen wurden in Concerten gut aufgenommen und auch im Theater, das damals unter Koch in großem Flor stand und in dessen Orchester er gleich zu Anfang seines Leipziger Aufenthaltes als Violoncell spielender Accessist zugelassen worden war, fanden einige Ballette seiner Composition Beifall. Außerdem wurde er auch im Spielen des Klaviers fertiger und ließ sich auf diesem, wie auf dem Violoncello in mehreren Concert-Vereinen hören. Zur Erleichterung der Geschäfte seines Vaters nach Hause zurückgekehrt, fand er die Musik vernachlässigt, suchte sie aber durch Composition wieder zu heben, und wurde als Musiklehrer der fürstlichen Kinder 1775 nach seines Vaters Tode als dessen Nachfolger angestellt. Da es ihm unmöglich war, die Musik in Sondershausen blühender zu machen, so legte er

sich von jetzt an auf die Literatur derselben. Eine Sammlung Bildnisse von Tonkünstlern brachte ihn auf den Gedanken, sich ein biographisches Lexicon anzulegen, da Walther in seinem mus. Lexicon nur bis an die wenigsten dieser Tonkünstler mit seinen Nachrichten reichte. Die Sammlungen und die Lebensbeschreibungen wurden vermehrt. Dabei wußte er sich durch Reisen in Bekanntschaft mit guten und gut ausgeführten Musikwerken zu erhalten, wobei er seine Literaturkenntnisse bereicherte. Die vorzüglichsten Männer unterstützten ihn durch Beiträge und Notizen. Mit unermüdlichem Fleiße und großer Geduld setzte er ein Werk fort, von dem er selbst glaubte, daß dazu weder Gelehrsamkeit noch Talent, sondern nur ausdauernde Anstrengung, Verzichtleistung auf Gewinn, Vollständigkeit und Vollkommenheit, wohl aber Kürze, Deutlichkeit und ungeschminkte Redlichkeit gehöre. Er bat daher um Verbesserungen und um Schonung, wenn seine Liebe zur Sache ihm die Unzulänglichkeit seiner Kräfte verdeckt haben sollte. Nicht weniger als 10 Jahre hat er alle seine Erholungsstunden der mühsamen Durchführung seines Planes gewidmet, bevor er sein altes, nunmehr vergriffenes Lexikon der Tonkünstler in zwei Theilen (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1790) herausgab. Daneben erholte er sich von dem zuweilen geisttödtenden Geschäfte des Ausschreibens und Zusammenstellens durch mancherlei Aufsätze zum Vortheil der Kunst und der Künstler; schrieb auch mehrere Jahre Recensionen in die Erfurter Gelehrten-Zeitung. Nach immer fortgesetztem Sammeln, vielen Verbesserungen und bei gehäuften Vorräthen, fing er 1796 an, den ersten Artikel zu seinem neuen Lexikon der Tonkünstler zu bearbeiten, wobei ihm bald darauf die Erscheinung der Leipz. allg. mus. Zeitung sehr willkommen war. In diese lieferte er nicht wenige Aufsätze und Berichtigungen. Unterdessen übersetzte Choron (s. d.) die zwei Bände des alten Tonkünstler-Lexikons, da ein gänzlicher Mangel an einem ähnlichen Werke in Frankreich lästig zu werden anfing, in das Französische. So hatte denn schon seine erste unvollkommene Arbeit Segen gebracht. Bei allem Schreiben für sein zweites Hauptwerk wurde doch noch zuweilen Einiges componirt, als: Sonaten für Klavier, Märsche für Harmoniemusik, Choralvorspiele u. s. w. 1812 gab er bei Kühnel in Leipzig sein neues Lexikon der Tonkünstler in 4 Theilen heraus. Durch dieses neue Werk ist aber das alte nicht unnöthig geworden, vielmehr verweis't das neue auf das alte, so daß Beide als ein Werk zu betrachten sind. Man lies't also hier Berichtigungen, Ergänzungen und völlig neue sehr vermehrte Artikel. Uebrigens soll das Buch nicht über 1800 hinausgehen. Was man von späteren Zeiten des neunzehnten Jahrh. darin findet, ist als Zugabe zu betrachten, wovon jedoch die Sterbefälle ausgenommen wurden, welche, soweit sie der Verfasser kannte, nachgetragen worden sind. Durch diese angestrengten und mühseligen Arbeiten hat sich der achtungswerthe Mann den Dank aller Freunde der Tonkunst und besonders den Dank Derer verdient, welche ein ähnliches Werk nach ihm unternommen haben und noch übernehmen werden. Mag mancher Beurtheiler seiner Leistung das noch Mangelnde so hoch anschlagen, als er wolle: Fleiß, Treue und Redlichkeit wird er ihm nicht absprechen können, eben so wenig Nützlichkeit. Er hatte für seine Zeit einem dringenden Bedürfnisse abgeholfen und so unschätzbare Vorarbeiten geliefert, daß sie kein Lexicograph entbehren kann. Daß in einem so umfangreichen, alle Jahrhunderte vom Beginn der Tonkunst bis 1800 nach Chr., ja darüber hinaus, umfassenden Werke, das

aus so vielen Einzelnheiten besteht und dessen Materialien allein er, wie er selbst sagt, aus allen fernen Ländern mühselig zusammenholen mußte, in einer Zeit, wo noch manches Musikalische, besonders zur Geschichte Gehörige, einer genauern, ja jeder Untersuchung entgegen sah, nicht jede einzelne Angabe begründet und jede Lücke ausgefüllt sein kann, ist in die Augen springend. Wir wollen trotz alledem seiner Hülfe und seines treuen Fleißes auf das dankbarste gedenken und es rühmen, daß nicht allein Deutschland, sondern auch Frankreich und Italien auf seine Bemühungen weiter gebauet haben. — Außer seiner bis an's Ende seines Lebens ausdauernden Liebe zur Tonkunst, war G. auch in allen seinen Berufsgeschäften pünktlich und ordnungsliebend, seinem Fürsten ein treuer Diener, seiner Familie ein sorgfältiger Hausvater und seinem Staate ein wackerer Bürger. — Seine ganzen Bücher und Manuscripten-Sammlung hat das Wiener Conservatorium an sich gekauft und dadurch den Grund zu seiner Bibliothek gelegt.

Gerbert von Hornau, Martin, geb. zu Horb am Neckar in der würtembergischen Grafschaft Hohenberg am 12. August 1720, hatte sich von Jugend auf einer sorgfältigen wissenschaftlichen Erziehung zu erfreuen, die er, eben so redlich als begabt mit geistigen Kräften, fleißig und erfolgreich benutzte. Nicht nur die eifrigste Liebe zu gelehrten Kenntnissen, sondern auch Neigung für die Kunst, und namentlich für die Tonkunst, zeichneten ihn schon frühzeitig aus und erweckten Hoffnungen, die sich bald reich erfüllten. Den Gesang hatte er besonders lieb und übte ihn so, daß er bereits in seinen Schuljahren bei öffentlichen Musikaufführungen in den Chören mit thätig war. Dies und die Leistungen der Kapelle zu Ludwigsburg, die damals unter die vorzüglichen gehörte, hatten sein Herz der Tonkunst so geöffnet, daß er ihr sein ganzes Leben hindurch treu ergeben blieb und mit Lust und Anstrengung zu ihrer Förderung arbeitete. Zum geistlichen Stande bestimmt, nahm er das Ordenskleid der Benediktiner bereits 1736 an, empfing die Priesterweihe 1744, wurde bald darauf zum Professor der Philosophie und Theologie ernannt und 1764 zum gefürsteten Abt des berühmten Klosters zu St. Blasien auf dem Schwarzwalde erhoben. Vor seiner Ernennung zum Fürstabt hatte er aus Liebe für Wissenschaft und Kunst 1759—1765 eine große Reise durch Frankreich, Italien und Deutschland unternommen, auf welcher sein Hauptaugenmerk auf alle namhaften öffentlichen und Klosterbibliotheken gerichtet war. Seine Untersuchungen derselben waren besonders dem geschichtlichen Anbau der Tonkunst zugewendet für eine künftige Bearbeitung der Geschichte des Kirchengesanges. Seine Forschungen nach alten, bis dahin noch unbekannten oder unbenutzten Manuscripten waren bei dem Zutritt, den er überall hatte, sehr gesegnet. Seine Bekanntschaft mit dem Pater Martini zu Bologna, die sich bald in Freundschaft verwandelte, wurde ihm zu seinem Vorhaben nicht minder förderlich, als es seine Hülfe dem Pater Martini wurde, dessen höchst ansehnliche Bibliothek er außerordentlich vermehrte und ihm sehr bedeutende Nachweisungen hinterließ, aus den Bibliotheken Deutschlands seine Schätze zu verdoppeln. Beide für die Geschichte der Tonkunst wichtige Männer waren mit einander überein gekommen, Martini solle die allgemeine Geschichte der Tonkunst bearbeiten und Gerbert die Geschichte der Kirchenmusik. Hätte Martini seinen Plan besser zu beschränken gewußt, (was die Italiener in der Regel nicht wohl verstehen), hätte er so fleißig und umsichtig, am meisten weniger weitschweifig, mehr

in des Deutschen Gerbert's Weise gearbeitet, so würde die Ausbeute für uns noch weit bedeutender geworden sein (s. Martini). Trotz der außerordentlichen Sammlungen und ausgebreiteten, höchst ansehnlichen und wichtigen Bekanntschaften, deren G. sich erfreuete, brauchte er dennoch zum Vortheil seines Unternehmens die Vorsicht, seinen Plan 1762 der Welt vorzulegen und zugleich um Beiträge zu ersuchen. Ein großes Unglück war es, daß am 23. Juni 1769 die Abtey St. Blasien mit der ganzen herrlichen Bibliothek und mit allem, was auf den Reisen durch Frankreich, Italien und Deutschland für die Herausgabe des geschichtlichen Werkes von G. zusammengebracht worden war, ein Raub der Flammen wurde. Er erwähnte dies in der Vorrede des Werkes selbst und setzte hinzu: es gereiche ihm zum Troste, daß damals der erste Theil seines Buches bereits gedruckt gewesen sei und die wichtigen Manuscripte abgeschrieben in Anderer Hände, vorzüglich des Paters Martini, sich befunden haben. Der Verlust vieler Vorarbeiten, das erneuete Sammeln auch der von ihm selbst anderen Männern früher mitgetheilten Manuscripte und der Neubau des Klosters, konnten bei dem geregelten Fleiße des eifrigen Mannes doch nur einen Aufschub der Herausgabe bewirken; 1774 erschien das Werk in zwei starken Quartbänden „De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus“ (mit 40 Kupfern). Ohne dieses Werk würde Forkel's Geschichte der Musik wohl kaum erschienen sein, oder auch wohl viele Jahre später und auch wohl ärmer. Kein Musikgelehrter kann es noch jetzt entbehren, weshalb wir auch die Beschreibung desselben, die man übrigens in Forkel's Schriften lies't, übergehen; man muß das Buch selbst nachsehen. Sein zweites Hauptwerk ist: „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissima. Ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati“, 1784. Enthielt dies nun auch Einiges, was mit Nützlicherem hätte vertauscht werden können und Anderes, was bereits in gedruckten Sammlungen mitgetheilt worden war, also nicht zum ersten Male an's Licht gestellt wurde, so hat Forkel doch ganz Recht, wenn in seinem „musikalischen Almanach für Deutschland, 1789“ bei der Anzeige desselben sagt: Eine der wichtigsten Erscheinungen, die seit langen Jahren im musikalischen Fache vorgekommen ist: — das Werk ist unentbehrlich. In den Schriften des alten thätigen Mannes: „Iter Alemannicum, Ital. et Gallic., 1765“ (zweite Auflage 1773); „Vetus liturgia Alemannica“, T. II. c. fig. 1776“ und „Monumenta veteris liturgiae, T. II. 1779“, befinden sich ebenfalls viele für den Musikgelehrten wichtige Aufschlüsse und Winke. G. starb am 13. (nach Anderen am 14.) Mai 1793, im Alter von 73. Jahren.

Gerhard, 1) Jacob, ein Componist des 16. Jahrhunderts, war Cantor zu Brandenburg und allen Nachrichten zufolge ein sehr gelehrter und verdienstvoller Künstler. — 2) Justin Ehrenfried G., Orgelbauer aus dem Weimar'schen gebürtig, lebte um die Mitte des vorigen Jahrh. und bauete unter anderen im J. 1751 eine große Orgel zu Ilmenau, die aber schon, noch ehe sie ganz vollendet war, am 3. Novbr. 1752 sammt der Kirche wieder abbrannte. — Johann Heinrich G., Cantor zu St. Nikolai zu Brieg, wurde geb. am 4. April 1708 zu Groß-Weigelsdorf im Oelsnischen (Schlesien) und war der Sohn des Magisters Martin Benjamin G. Er erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik zu Brieg, wo er auch das Gymnasium

besuchte und neben seinen Vorbereitungsstudien zur Universität auch der Kunst viel Zeit und Fleiß widmete. Von 1730—1734 studirte er zu Jena Theologie; seine Liebe zur Kunst aber siegte über den väterlichen Willen, der ihn zum Geistlichen bestimmt hatte, und so suchte er sich nach Vollendung seiner Studien hauptsächlich noch in der Musik weiter auszubilden, welches Bestreben auch der beste Erfolg krönte. 1739 wurde er als Cantor nach Brieg berufen, und zwar an die Stelle, die seit 100 Jahren schon immer nur von Mitgliedern aus der Gerhard'schen Familie bekleidet worden war. Er starb in den 80er Jahren des vorigen Jahrh.

Gerhard, Livia, jetzt die Frau des Professors Frege in Leipzig, ist geb. am 13. Juni 1818 zu Gera und empfing ihre Erziehung in Leipzig, wo der Musikdirektor Pohlenz ihr Lehrer in der Musik und namentlich in der Gesangskunst wurde. Ihr seltenes Talent, verbunden mit einem unermüdlichen Fleiße, machte sie schon im J. 1833 geschickt, ihren ersten theatralischen Versuch in Leipzig zu wagen. Er fiel ganz glänzend aus und man bewunderte an der jungen Künstlerin allgemein die schöne, wohllautende Stimme und die natürliche Anmuth und Wahrheit ihres Spieles, was Alles noch mit einer äußerst einnehmenden Persönlichkeit verbunden war. 1834 machte sie ihre ersten Kunstausflüge und kam auch nach Dresden, wo sie die Schröder-Devrient, die ihr schon früher Rath und Unterweisung ertheilt hatte, nun recht mit Muße studiren konnte. 1835 fand sie dann ein Engagement am königstädtischen Theaterr in Berlin, wo sie bis zum Juni des Jahres 1836 verweilte und zu den Lieblingen des Publikums gehörte. Nach dieser Zeit verheirathete sie sich und ging von der Bühne ab, zum Bedauern Aller, die zu schnell ein Talent aus der Oeffentlichkeit verschwinden sahen, welches eine wahre Zierde des deutschen Operntheaters so unzweifelhaft versprach. Der Kunst im Allgemeinen entzog sie sich mit ihrem Scheiden von der Bühne aber noch nicht; im Leipziger Gewandhaus-Concert sang sie zuweilen noch und konnte man sich nichts Reizenderes, Poetisch-Duftigeres denken, als die Art und Weise, in der sie u. A. Lieder vortrug. Auch jetzt noch giebt sie Freunden und Bekannten in ihrem Hause Gelegenheit, sich ihrer Leistungen dann und wann zu erfreuen.

Gerissene Zunge, eine Schlagmanier bei der Pauke (s. diese und Zunge.)

Gerke, 1) August, ein in den ersten Decennien des laufenden Jahrh. rühmlich bekannter Violin-Virtuos und Componist. Es erschienen von ihm mehrere Ouvertüren, einige Polonaisen für Orchester, Streichtrio's, Violin-Variationen und Potpourri's, Violinduetten, Harmoniemusiken, kleinere Pianofortesachen u. s. w. — 2) Otto G., geb. zu Detmold im J. 1807, ebenfalls ein Violinvirtuos und als solcher ein Schüler Spohr's. Von 1837—1847 lebte er in Rußland. Mehrere Compositionen für sein Instrument, für Klavier u. s. w. sind von ihm veröffentlicht worden. — 3) Anton G., ein guter Pianist, lebt, wenn wir recht vernehmen, in Petersburg. — Ob die drei Genannten etwa in einer verwandtschaftlichen Beziehung zu einander stehen, vermögen wir nicht anzugeben, eben so wenig, wie wir etwas Näheres über ihre Lebensumstände bis jetzt haben erfahren können.

Gerl oder **Görl,** Franz, Schauspieler und Componist mehrerer Operetten, war bis 1794 Mitglied des Schikaneder'schen Theaters in Wien und nach der Zeit am Nationaltheater zu Brünn angestellt. Die bekanntesten von seinen Compositionen

sind: „Das Schlaraffenland", „die Wiener Zeitung" (beide mit Schack gemeinschaftlich gearbeitet, hatten aber keinen großen Beifall), „Graf Balbarone oder die Maskerade" (erhielt vielen Beifall und wurde an mehreren Orten aufgeführt), „der Stein der Weisen" und „der dumme Gärtner".

Gerl oder **Gerle** und **Gerla**, Hans, hat sich im 16. Jahrh. zu Nürnberg als Geigen- und Lautenmacher, als Virtuos auf seinen Instrumenten und auch als musikalischer Schriftsteller berühmt gemacht. Wahrscheinlich ist sein Todesjahr 1570. Sein Vater, Conrad G., war ebenfalls Lautenmacher in Nürnberg, und zwar der älteste, von dem man Nachricht hat; er starb im J. 1521. — Dann lebte noch ein jüngerer Hans Gerle als Geigen- und Lautenmacher zu Nürnberg, dessen Todesjahr man aber nicht anzugeben vermag; seine Fabrikate waren eben so geschätzt wie die des älteren Hans Gerle.

Gerland, oder **Garland**, lateinisch Gerlandus, war Kanonikus an der Abtey St. Paul in Besançon im 12. Jahrh., und starb im Jahre 1147 in dem Dorfe Lantenans bei Baume-les-Dames. Er hat auch über Musikalisches geschrieben und Gerbert gab in seinen „Scriptores eccles." etc. das sich noch Vorfindende von G's. Schriften unter dem Titel „Gerlandi fragmenta de musica" heraus. Insbesondere handeln dieselben de fistulis und de notis.

Gerle, s. Gerl.

Gern, Johann Georg, der Sohn des 1804 zu Rottendorf bei Würzburg verstorbenen Schullehrers Michael G., wurde geb. daselbst am 20. März 1757 und machte als Baßsänger seine ersten theatralischen Versuche in Würzburg, worauf er von 1780—1795 in Mannheim engagirt war und sich während dieser Zeit der Liebe und des größten Beifalls von Seiten des Publikums zu erfreuen hatte. 1795 kam er als churfürstlicher Hofsänger nach München, von wo er endlich 1801 als erster Bassist an das Nationaltheater zu Berlin berufen wurde. In seiner Blüthezeit gehörte er zu den ausgezeichnetsten Baßsängern Deutschlands. Besonders rühmte man die überaus angenehme Fülle seiner Stimme, einen seltenen Umfang derselben und seine gründlichen musikalischen Kenntnisse, die er mit allem Genannten verband. Seit 1816 trat er nur selten noch öffentlich auf und gestorben ist er im J. 1829.

Gero, (spr. Dsche —), Giovanni de, ein ital. Contrapunktist des 16. Jahrh., hat 1552 und 1556 in Venedig Madrigali e canzoni alla francese a 2 voci und Madrigali a 3 voci (von denen auch 1559 und 1570 Auflagen erschienen) in den Druck gegeben. Auch Baini führt ihn als einen der bessern Componisten der Zeit unmittelbar vor Palestrina an.

Gerosi, (spr. Dsche —), ein ital. Orgelbauer der neueren Zeit, aus Bergamo gebürtig, baute in mehreren Städten Oberitaliens, z. B. in Piacenza, Orgelwerke, die als vorzüglich gerühmt werden.

Gersbach, Joseph, geb. am 22. December 1787 zu Säckingen am Rhein (Großherzogthum Baden), damals noch zu Vorderösterreich gehörig. Seine Gymnasialstudien machte er 1800—1805 zu Villingen im Schwarzwalde. In den Jahren 1805—1807 war er auf der Universität Freiburg im Breisgau, wo er theils philologische und theils philosophische Studien betrieb, aber immerfort daneben einen fast unüberwindlichen Hang zur Pädagogik und Musik in sich fühlte. Im J. 1808 ver-

ließ er die Universität und ging als Lehrer der Musik, für welche er von den frühesten Knabenjahren an entschieden ausgezeichnetes Talent gezeigt hatte, in eine Privat-Erziehungs-Anstalt nach Gottstadt in der Schweiz (in der Nähe des Bielersee's). Daselbst gewann er einen der Zöglinge (Hirzel aus Zürich) besonders lieb und begleitete diesen nachher 1810 für einige Zeit nach Lausanne und Stuttgart. Von 1811—1816 lebte er sodann als Privatlehrer in Zürich, namentlich im Klavierspielen, Gesang und in der Harmonielehre unterrichtend, wofür er sich schon damals einen eigenthümlichen Lehrgang, abweichend von dem gewöhnlichen mechanischen Treiben, ausfand, nebenbei aber mit stetem Eifer und Interesse Mathematik, Philosophie und Aesthetik betreibend. Im J. 1816 ging er nach Würzburg an eine Privat-Erziehungs-Anstalt von Dr. Kapp und Dr. Dittmar; 1817 nach Yfferten, wo er mit Pestalozzi in nähere Berührung kam und in der Töchter-Erziehungs-Anstalt von Niederer Unterricht ertheilte. Im J. 1818 übernahm er den musikalischen Unterricht im katholischen Schullehrer-Seminar zu Rastatt, fühlte sich aber dort bald sehr gehemmt und unbehaglich und ging im Anfang des Jahres 1819 an die damalige Knabenerziehungs-Anstalt von Dr. Dittmar und Dr. Herrmann in Nürnberg, wo er bis zum Novbr. 1823 als Lehrer der Tonkunst, namentlich des Gesanges, verblieb. Von dort erhielt er einen Ruf als Musiklehrer an das damals neu errichtete Schullehrer-Seminar zu Carlsruhe, wo sein Freund, Professor Stern, den er schon in der Schweiz bei Pestalozzi kennen gelernt hatte, als Oberlehrer und Inspector der Anstalt funktionirte. Hier blieb er nun bis zu seinem Tode, der leider schon am 3. Decbr. 1830 erfolgte. — Von seinen musikalischen Arbeiten sind gedruckt erschienen: „Singvöglein", 30 zweistimmige Lieder für die Jugend; „Wandervöglein", 60 vierstimmige Lieder für Jung und Alt; Anleitung zur „Singschule"; „Reihenlehre" oder „Elemantar-Rhythmik" (beide aus seinem Nachlaß von seinem Bruder Anton G. [s. folg. Art.] herausgegeben); „Liedernachlaß mehrstimmiger Gesänge".

Gersbach, Anton, Bruder des Vorhergehenden, Musiklehrer am evangelischen Schullehrer-Seminar in Karlsruhe, geb. 1803 zu Säckingen am Rhein. Den ersten Unterricht in der Musik verdankte er seinem ältesten Bruder (s. oben) und zweien Geistlichen seiner Vaterstadt, Pfarrer Hempfer und Cantor Binder, deren Ersterer als ein guter Orgel- und Klavierspieler galt, Letzterer den Gesang und überhaupt das Musikwesen in der großen Stiftskirche zu Säckingen zu leiten hatte. In seinem 10. Lebensjahre ging er nach Zürich, wo damals sein Bruder Joseph als Privatmusiklehrer sich aufhielt. Hier verlebte er 7 Jahre, während welcher er das dortige Gymnasium besuchte und hauptsächlich zu den philosophischen Studien und den alten Sprachen sich hingezogen fühlte, nebenbei aber immer auch musikalisch (namentlich am Klavier) sich beschäftigte, theils unter Anleitung seines Bruders, theils unter rathender und aufmunternder Theilnahme Nägeli's, in dessen damals grade in schönster Blüthe stehendem Singinstitute er hörend und mitwirkend viele schöne lehr- und genußreiche Stunden verlebte. Im J. 1821 folgte er seinem Bruder nach Nürnberg. Dort verlebte er 2 Jahre, theils in philosophischen Studien zur Universität sich vorbereitend, theils auch lehrend, als Gehülfe seines Bruders. Im Winterhalbjahre 1822—23 besuchte er die Universität Halle, philosophische und mathematische Collegien besuchend und nebenbei privatim Musikalisches betreibend;

nachher wurde er, im Begriff, nach Berlin abzugehen, um daselbst sich in der Philologie und Musik vollends auszubilden, durch Krankheit und anhaltende Hypochondrie genöthigt, zuerst nach Nürnberg zu seinem Bruder und hernach in die Schweiz zurückzureisen, um daselbst Stärkung und Genesung zu suchen. Die Aerzte riethen ihm zu veränderter Lebens- und Berufsweise, und so entschloß er sich, als Privatmusiklehrer in Zürich zu bleiben, wo er schon von früher her Bekannte und Freunde hatte. Unterdessen war sein Bruder in Karlsruhe angestellt worden (s. oben), und bei diesem brachte G. auch wieder das Winterhalbjahr 1824—25, gleichsam auf Besuch, zu, kehrte aber im Frühjahr 1825, da sich sein Gesundheitszustand wieder zu verschlimmern drohte, in die Schweiz zurück und lebte von da ab bis zum J. 1831 als Klavierlehrer in Zürich, wo er abwechselnd in den Gesangvereinen der Stadt (unter Nägeli's, Liste's und Blumenthal's Leitung) und auch in den Concerten der Züricher Musikgesellschaft mitwirkte. In dieser Zeit seines nunmehr fixirten Berufslebens fand er Veranlassung, sich in einzelnen Compositionen (für Klavier und Gesang) zu versuchen. Am Ende des Jahres 1830 starb sein Bruder in Karlsruhe, und alsobald wurde es von dessen Freunden und namentlich auch von der Direction des Seminar's, an welchem Jos. Gersbach angestellt war, gewünscht, daß er (Anton G.), welcher zum Theil schon in des ältern Bruders eigenthümliche Lehrweise eingeweiht war, an dessen Stelle kommen möchte. Diesem Wunsche kam er auch nach und trat nach Ostern 1831 die Stelle eines Lehrers für Orgelspiel, Gesang und Harmonielehre am Karlsruher Seminar an. Später wurde er auch Dirigent eines Vereines für ernste Chormusik und erwarb sich große Verdienste um die Verbreitung des Geschmacks für klassische Compositionen. Gedruckt sind von ihm: Variationen, Uebungsstücke für Pianoforte, 25 Kinderlieder für Volksschulen (ein- oder zweistimmig), 6 vierstimmige Gesänge, Männergesänge, Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Anhang zu seines Bruders „Singvögelein"; ferner hat er nach Plänen und Entwürfen seines Bruders eine „Tonlehre, oder System einer elementarischen Harmonielehre" und eine theoretische praktische Klavierschule herausgegeben.

Gerson, (spr. Schersong), Jean de, hieß eigentlich Chartier und der Name Gerson wurde ihm nach seinem Geburtsdorfe (Gerson bei Rethel) gegeben. Er wurde den 14. Decbr. 1365 geb., war Kanzler der Universität Paris, erhielt den Beinamen des „Docteur très-chrétien" und wurde in Frankreich als der gelehrteste Theologe des 14. und 15. Jahrh. angesehen. Gestorben ist er zu Lyon am 12. Juli 1429. — In seinen gesammelten Werken (die zu Amsterdam in 5 Foliobänden im J. 1706 herauskamen) befindet sich ein kleines lateinisches Gedicht „De laude Musices"; ferner findet man darin eine Abhandlung „De Canticorum originali ratione" und die Beschreibung einiger in der heiligen Schrift genannten Instrumente.

Gerstäcker, Friedrich, einer der ausgezeichnetsten deutschen Sänger (Tenorist), geb. zu Schmiedeberg in Sachsen im J. 1788. Sein Vater war Chirurgus und bestimmte ihn anfangs zum Studium der Medicin. Auf der Kreuzschule zu Dresden aber entwickelte sich sein musikalisches Talent, das schon der Schullehrer zu Schmiedeberg durch einigen Unterricht im Klavierspielen angeregt hatte, so auffallend schnell und vortheilhaft, daß sein Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, bald die allseitigste, auch väterliche Billigung erhielt. Der häufige Besuch des italienischen

Operntheaters zu Dresden, wozu ihm die Theilnahme an den Chören, zu welcher jeder Kreuzschüler damals verpflichtet war, Gelegenheit verschaffte, mochte wohl das Meiste dazu beitragen. Von der Natur mit einer schönen, umfangreichen und sehr biegsamen Tenorstimme beschenkt, auch in der Bildung seines Aeußern bevorzugt, war die Wahl, welchem Theile der Kunst er vornehmlich seine Kräfte zuwenden solle, nicht schwer: er wählte die dramatische Laufbahn. In Chemnitz nahm er zuerst ein Engagement als erster Tenorist bei der Nitz'schen Schauspielergesellschaft an, die auch zu Freiberg spielte. Hier zu dem Besitze der nöthigen allgemeinen Theaterroutine gelangt, kehrte er nach Dresden zurück zu der Seconda'schen Operngesellschaft, wo er bald einen ausgebreiteten Ruf sich erwarb. Namentlich wußte man von Leipzig aus, wo jene Gesellschaft wechselsweise mit Dresden Vorstellungen gab, nicht genug die schöne Stimme und den ergreifenden Vortrag des jungen Künstlers zu rühmen. Alle Zeitungen waren voll seines Lobes und das Publikum drängte sich zu den Darstellungen, laut einstimmend in den Enthusiasmus der Kritik. Kleine Reisen, welche er in dieser Zeit durch Deutschland machte, trugen nicht weniger zur Verbreitung des erlangten Rufes bei, und von Hamburg und Cassel aus, wo er nachgehends längere Zeit engagirt war, wußte er theils durch die Größe seiner Kunst, theils durch die größern Wanderungen durch Dänemark, Holland, Frankreich u. s. w. denselben zu einem europäschen zu erheben. Wo nur in den Jahren 1816 bis ungefähr 1824 des Tenoristen Gerstäcker aus Cassel Namen genannt wurde, da regte sich auch das sehnlichste Verlangen, ihn zu hören, und der Enthusiasmus für seine Leistungen machte selbst die gewichtigsten Namen in der musikalisch-dramatischen Kunst für den Augenblick vergessen. Besonders war es sein vortrefflicher Vortrag des Recitativs und seine Art und Weise die Cantilene zu singen, was die deutsche Kritik so sehr für ihn einnahm und willig einige kleine Mängel seiner Schule übersehen ließ. Leider starb er schon im Sommer 1825 in Cassel, das lebhafteste Andenken an seine Leistungen zurücklassend, unter denen namentlich sein Tamino, Sargines, Belmonte, überhaupt aber alle hohen Tenorpartien, als musterhaft genannt werden mußten.

Gerstel, August, ein guter Baß-Buffo, geboren zu Britzenburg in Mecklenburg im Jahre 1807 und in Prag erzogen, wurde erst von seinem Vater, dem Sänger und Schauspieler (auch Theaterdirektor) Wilhelm Gerstel zum Baufach bestimmt, folgte aber seiner Neigung für die Bühne, und betrat dieselbe im Jahre 1825 in Meißen zum ersten Male. Bis 1828 nur im recitirenden Schauspiel auftretend, datirt sich von jetzt an sein Wirken in der Oper, nachdem er vom Musikdirektor Hörger in Bamberg auf sein musikalisches Talent und seine sonore Stimme aufmerksam gemacht worden war. Nach mehreren Engagements an kleineren Bühnen erhielt er 1833 eins in München, wo er sich während seines dreijährigen Verbleibens unter Kapellmeister Orlandi und Alois Pentenrieder im Gesang noch vervollkommnete. Von München aus ging er nach Zürich und von da aus im Jahre 1837 nach Stuttgart, wo er bis zum Jahre 1842 blieb. Nach dieser Zeit gab er an mehreren Bühnen mit Erfolg Gastrollen; wo er aber dann Engagement erhalten, wissen wir nicht anzugeben.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von, ein einstmals beliebter deutscher Dichter und tüchtiger Kritiker, geb. am 3. Januar 1737 zu Tondern in Schleswig, gest.

am 1. November 1823 zu Altona, muß hier erwähnt werden, erstens: wegen seiner 1770 geschriebenen und in mehrere Zeitschriften aufgenommene Abhandlung „Ueber die schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichtes“ und zweitens wegen der im J. 1783 verfaßten Abhandlung: „Vorschlag zu einer neuen Art, den Generalbaß zu beziffern,“ der ebenfalls an verschiedenen Orten veröffentlicht wurde, aber keinen sonderlichen Anklang fand.

Gerstenbüttel, Joachim, geb. zu Wismar um 1650, widmete sich anfangs der Theologie, die er auch zu Wittenberg studirte. Doch war seine Liebe zur Musik dabei immer vorherrschend, und das Ansehen, welches er als fertiger Violin- und Klavierspieler und angenehmer Baßsänger in allen Gesellschaften genoß, mochte wohl dazu beitragen, daß er nach Beendigung seiner Studien sich ganz der Musik widmete. Er ging nach Hamburg, gab hier eine Zeitlang Unterricht im Klavier- und Violinspiel, auch im Gesang, und ward endlich 1674 nach Bernhardt's Abgange zum Cantor daselbst erwählt. Er starb am 17. April 1721, den Ruf eines gründlich und vielseitig gebildeten Tonkünstlers und mehrere Compositionen hinterlassend, von den aber nur Weniges gedruckt ist.

Gervais, (spr. Scherwäh), 1) Charles Hubert, geb. zu Paris den 19. Febr. 1671, wurde durch Protection Musikmeister des Regenten, Herzogs von Orleans, und dann Kapellmeister des Königs. Gestorben ist er zu Paris am 15. Januar 1744. Man kennt von ihm die Opern „Medée“, „Hypermnestre“ (die Musik derselben ist theilweise vom Regenten componirt), und „les Amours de Protée“. Mit dem Regenten zusammen soll er auch ferner die Oper „Panthée“ componirt haben. Außerdem findet man auch auf der Pariser Bibliothek 45 Motetten in Manuscript von G., die aber, wie Alles von ihm, nur sehr mittelmäßig sein sollen. — 2) Laurent G., geb. zu Rouen in den letzten Jahren des 17. Jahrh., war erst Musiklehrer in Lille und Mitglied der Akademie dieser Stadt, ging aber dann nach Paris, wo er eine Musikalienhandlung errichtete. — Man hat von ihm: „Méthode pour l'accompagnement du clavecin, qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses“ (Paris 1734), Cantaten, ernste Lieder und Trinklieder. — 3) Pierre Noël Sohn eines im Dienste des Churfürsten von der Pfalz stehenden französischen Musikers, geb. zu Mannheim um 1756 und Schüler von Ignaz Fränzl auf der Violine. 1784 ging er nach Paris und ließ sich das Jahr darauf im Concert spirituel mit Beifall hören. 1791 begab er sich nach Bordeaux als erster Violinist am großen Theater dieser Stadt. Die Angabe, daß er 1795 zu Lissabon in einem Duell geblieben sei, ist irrthümlich; Fétis hörte ihn noch im Jahre 1801, als er (G.) nach Gavinié's Tode, als Mitbewerber um dessen Professur am Conservatorium auftrat. Derselbe Schriftsteller nennt auch G's. Spiel kalt und seinen Ton klein. Als er die Stelle in Paris nicht erhielt, begab er sich nach Bordeaux zurück, wo er gegen 1805 starb. Es sind von seinen Compositionen 3 Violinconcerte gestochen worden. — Ein Gervais, Claude mit Vornamen, lebte als Violist am Hof Franz I. von Frankreich und hatte auch 1556 eine Sammlung Violenstücke zu Paris in den Druck gegeben.

Gervasoni, (spr. Dscherwa —), Carlo, musikalisch-theoretischer Schriftsteller, geb. zu Mailand am 4. November 1762. Seine Eltern bestimmten ihn zum geist-

lichen Stande und ließen ihn wissenschaftliche und musikalische Studien machen. Da er aber zum Geistlichen durchaus keinen Beruf in sich fühlte, so ließ man ihn Physik und Mathematik studiren, damit er sich zum Ingenieurwesen vorbereiten möchte; aber auch dieser Plan schlug bei ihm nicht an, da eine unüberwindliche Neigung zur Musik ihn einzig diese als seinen Lebensberuf wünschenswerth erscheinen ließ. Nach dem Tode seines Vaters ging er denn nach Neapel, um sich in den verschiedenen Zweigen der Tonkunst auszubilden. Er spielte Violine, Klavier und Laute, trieb aber neben seinen Musikstudien noch kaufmännische Geschäfte. Diese quittirte er nach zweijährigen unfruchtbaren Speculationen und gab sich nun einzig und allein mit der Musik ab, studirte viele theoretische nnd musikhistorische Werke und gab Gesangs- und Klavierunterricht. 1789 erhielt er die Stelle als Kapellmeister an der Hauptkirche zu Borgo Taro und gestorben ist er zu Mailand am 4. Juni 1819, nachdem er 1807 zum Mitglied der italienischen Gesellschaft für Wissenschaften und Künste ernannt worden war. — Man hat folgende Werke von G.: 1) „La Scuola della musica in tre parte divisa", Piacenza 1800, 1 Band Text und 1 Band Notenbeispiele; (es enthält zuerst in einer Vorrede eine Abhandlung über das Musiksystem der Griechen und über die alte Solmisation, dann eine allgemeine Einleitung in die Praktik der Musik, die Elemente derselben, den Mechanismus der verschiedenen Instrumente und die Lehre von der Composition; Choron's und Lafage's „Manuel complet de musique vocale et instrumentale," Paris 1836, hat G's. Werk großentheils zu seiner Grundlage. 2) „Carteggio musicale di Carlo Gervasoni con diversi sui amici professori, maestri di capella etc., in cui si dimostra l'utilità della Scuola della musica" etc., Parma 1804 (in einer zweiten Auflage noch in demselben Jahre zu Mailand). Wie der Titel schon anzeigt, ist diese Sammlung von Briefen im Interesse der weitern Verbreitung der „Scuola della Musica" verfaßt; 3) Nova Teoria di musica ricavata dall' odierna Pratica" etc., Parma 1812. Dies ist sein interessantestes und bestes Buch.

Ges ist der Name der siebenten Seite unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter (von c an), wenn dieselbe zu es die kleine Terz oder zu b die kleine Sexte ausmacht, also das durch ein b um einen halben Ton erniedrigte G. In unsrem temperirten Tonsystem klingt ges mit fis ganz gleich, und ist von letzterm nur enharmonisch verschieden.

Gesang. Zunächst und vornehmlich bezeichnet man mit diesem Worte den Vortrag poetischer Worte in abgemessenen und ihrer Höhe und Tiefe nach bestimmten Tönen der menschlichen Stimme, oder die Anwendung dieser zu musikalischem Zwecke, die nun natürlich oder künstlich sein kann. Dann pflegt man auch wohl von einem Instrumental-Musikstücke und selbst von einem Instrumente zu sagen: es habe viel oder wenig Gesang, wenn das erstere viele oder wenige cantable Sätze enthält, oder wenn das letztere in seinem Tone dem der menschlichen Stimme sehr oder wenig nahe kommt, also dieser klangvoll, aushaltend, intensiv modificirbar u. s. w. ist. Allen Geigeninstrumenten läßt sich in dieser Bedeutung Gesang zusprechen, weil die Zeitdauer, Modificirbarkeit u. s. w. ihres Tones ganz in dem Willen des Spielers liegt, wie die Gestaltung der menschlichen Stimme in dem des Sängers. Auch die Blasinstrumente haben in solcher Bedeutung viel Gesang, weniger aber als die Geigenin-

strumente, da die Verbindung der Töne bei weitem nicht so gesangähnlich bei jenen bewirkt werden kann, als bei diesen. Schlaginstrumente, zu welchen wir auch, mit Ausnahme der Orgeln und überhaupt aller Instrumente, die durch Wind zum Tönen gebracht werden, die Klavierinstrumente rechnen, können auf keinen, oder doch nur sehr wenigen Gesang Anspruch machen; ihre Klänge verhallen schnell, sind ohne Productivität. — Nicht sehr verschieden von der zweiten Bedeutung, nimmt man drittens Gesang auch für Melodie, die Tonfolge der Hauptstimme eines Tonstückes überhaupt. — In einer vierten Bedeutung endlich gebraucht man das Wort Gesang auch als generelle Benennung eines größern Gesangstückes oder einer in Musik gesetzten Dichtung oder auch nur eines Theils derselben, für Lied u. s. w. Namentlich werden in einigen Gegenden die Kirchenlieder schlechtweg nur Gesänge genannt, und daher schreibt sich der Name Gesangbuch.

Gesangbuch ist eine Sammlung der in einer Gemeinde gebräuchlichen Kirchenlieder. Oeffentliche Gesangbücher sind solche Sammlungen von religiösen Liedern oder Kirchengesängen, von denen in einer oder mehreren Kirchen allgemein Gebrauch gemacht wird; Privat-Gesangbücher sind nur zur häuslichen Andacht bestimmt und nicht für den öffentlichen oder allgemeinen Gebrauch. Vorzüglich durch die Reformation ward der deutsche Kirchengesang zu einem der wirksamsten Mittel der Volkserziehung erhoben und deshalb fühlte man auch zu ihrer Zeit sehr lebhaft das Bedürfniß öffentlicher Gesangbücher. Hatte Huß schon unter den böhmischen Brüdern den Kirchengesang in böhmischer Sprache eingeführt, so entstand zuerst auch eine Sammlung böhmischer geistlicher Lieder, die wir noch haben, und die 1531 von dem Pfarrer Michael Weiß zu Jungbunzlau in's Deutsche übersetzt wurde. Dieselbe war 400 Gesänge stark; doch sind davon nur zwei in spätere Gesangbücher aufgenommen worden. Indeß soll es schon vor der Reformation ein deutsches Gesangbuch gegeben haben. Peter von Dresden (Petrus Dresdensis) dichtete einige halb deutsche und halb lateinische Lieder, wie z. B. „In dulci jubilo“ etc. Luther gab im Jahre 1525 ein deutsches Gesangbuch herraus, das 8 Lieder, und in demselben Jahre noch eins, welches 35 Lieder enthielt; 1524 erschien ebenfalls ein Gesangbuch (8 Lieder enthaltend), dessen Herausgabe man, wie aber Stambach in seinem „Versuch über Luther's Verdienst“ u. s. w. (Hamburg 1813) darthut, fälschlich Luthern zuschreibt. Die Originale der drei Gesangbücher werden in einer spätern Ausgabe, der nur die Singzeichen fehlen, das erste, zweite und dritte Olearische Gesangbüchlein genannt, nach ihrem Herausgeber Christoph Olearius, Pfarrer zu Arnstadt (um 1717). (Uebrigens dürfen die beiden sogen. lutherischen Gesangbücher von 1525 nicht mit Walther's Gesangbuch von 1525 verwechselt werden). In den evangelisch-lutherischen Kirchen waren die Lieder aus den erwähnten Gesangbüchern lange im Gebrauch und sind der Mehrzahl nach, bis auf den heutigen Tag noch in den meisten protestantischen Gesangbüchern erhalten worden. Luther's Beispiel, religiöse Lieder in deutscher Sprache zu dichten, fand noch im 16. Jahrh. viele Nachahmer, z. B. an Poliander, Nic. Decius (1527 „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“), Markgraf Albrecht der Jüngere von Brandenburg-Kulmbach (Was mein Gott will, das g'scheh' allezeit“), Nicolaus Selneccer (1592 „Laß mich dein sein und bleiben“), M. Schalling („Herzlich lieb hab' ich Dich, o Herr), Nicolai („Wachet auf, ruft uns die Stimme,“ nach

Text und Melodie), u. A. m. Das 17. Jahrhundert stand dem 16. nicht nach; an Flemming, der Churfürstin Louise Henriette von Brandenburg, Herrmann, Gerhard, (Verf. von 120 Liedern), Geyer, Neumark u. A. fand auch hier die geistliche Liederdichtung die thätigsten Förderer und Stützen; nicht minder im 18. Jahrh. an Rodigast („Was Gott thut, das ist wohlgethan"), Schmolke, Neumeister, Löscher u. A. Die Lieder aller dieser und noch vieler anderer Dichter erschienen größtentheils jedoch anfangs nur unter eigenen Titeln, in den Kirchen (protest.) hielt man sich hauptsächlich immer noch an Luthers Gesänge, welche so allgemein verbreitet und in dem Volksmunde waren, daß es nur weniger Exemplare des davon veranstalteten Gesangbuches in den verschiedenen Gemeinden bedurfte. Die Cantoren und Musikdirectoren größerer Städte, z. B. Schein in Leipzig, Vopelus ebendaselbst u. A., nahmen zuerst auch andere Lieder als von Luther in ihre Gesangbücher auf. Dann erlaubte man sich, nach Luthers Vorgange, der auch in den von ihm aufgenommenen Liedern, wie z. B. im Ambros. Lobgesang u. A., bedeutende Veränderungen vorgenommen hatte, Abänderungen und Weglassungen anstößiger Verse und veralteter Ausdrücke. Alles dies machte, um des gemeinschaftlichen Kirchengesangswillen, die Einführung bestimmter Gesangbücher nothwendig, womit denn auch gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrh. schon die Geistlichen einzelner Provinzen und größerer Städte anfingen. So gab 1696 Trogilius Arnkiel ein holsteinisches Gesangbuch heraus; 1697 und 1704 kamen in Halle Gesangbücher heraus; 1707 erschien ein Hohenstaufisches; 1711 ein Berliner, das aber 1713 schon durch den Probst und Inspector Porst eine veränderte Ausgabe erlebte; 1735 ein Nordhausisches; bald darauf ein Magdeburgisches, und so schnell aufeinander in jeder großen Stadt und Provinz, die eine eigene obere Kirchenbehörde hatte, ein anderes, bloß für den Gebrauch in der Kirche und Gemeinde der Stadt oder Provinz fest bestimmtes, neben welchem kein anderes öffentlich angewendet werden durfte. Wie schnell dies Alles ging, beweis't, daß ein Freund der Hymnologie, der dänische Etats-Rath Moser, 1751 schon eine Sammlung von 350 Gesangbüchern und ein Register über 50,000 Lieder besaß. Daß indeß der innere und äußere Zustand aller jener Gesangbücher ein sehr beschränkter war, bedarf wohl keines besondern Nachweises. Erst mit Gellert, der 1757 seine „geistlichen Oden und Lieder" herausgab, begann eine günstigere Periode für dieselben. Es traten neue Dichter auf, deren Lieder die ihrer Vorgänger in mehr als einer Rücksicht übertrafen, als Klopstock, J. A. Schlegel, J. A. Kramer, Chr. Sturm, Chr. F. Neander, B. Münter, Lavater, Heeren u. A. Daher vereinigte sich 1765 Zollikofer mit dem Kreissteuer-Einnehmer Weiße zur Herausgabe eines neuen Gesangbuches für die reformirte Gemeinde in Leipzig. Er brach damit, trotz mancher Hindernisse und Anfechtungen, die Bahn zur Verfertigung und Einführung neuer Gesangbücher. Zuerst folgten seinem Beispiele 1767 die reformirten Gemeinden zu Bremen und Lüneburg; dann 1773 die lutherischen in der Churpfalz; 1778 die Bremer Domgemeinde; 1779 Braunschweig; 1780 Schleswig-Holstein und Berlin; 1782 Kopenhagen, Anspach, und so der verschiedenen Städte und Provinzen nach und nach immer mehrere, daß jetzt, seit dem Erscheinen des Zollikofer'schen Gesangbuches über 100 öffentliche, neue protestantische Gesangbücher vorhanden sind. 1819 kam eins für die deutschen, lutherischen und reformirten Gemeinden in Nordamerika zu Baltimore

heraus. Manche Gemeinden haben in diesem Zeitraum schon ein zweites neues Gesangbuch erhalten, und darunter mehrere ein solches, dem neben dem Texte sogar auch die Melodien in Noten beigedruckt sind, wie z. B. in Würtemberg; andere bedürfen es noch, entweder weil man in dem ersten Bestreben der aufklärenden Reinigung zu weit oder nicht weit genug gegangen ist. Auch in vielen katholischen Kirchen hat man nach und nach angefangen, sich neuer deutscher Gesangbücher zu bedienen. Selbst für den veredelten jüdischen Cultus sind deutsche Gesangbücher erschienen, schon 1819 von Johlson, 1821 von Kley, und neuerer Zeit noch andere.

Gesanglehre ist der Inbegriff der Regeln, nach welchen Musik und Sprache in innigster Verbindung zu künstlerischem Zweck verwendet werden.

Gesanglehrer, s. Singlehrer.

Gesangmethode ist die Art und Weise, wie die Regeln der Kunst zu singen einem Individuum beigebracht werden, oder auch die Art und Weise, wie das Individuum die ihm beigebrachten Regeln zu richtiger, künstlerischer und naturgemäßer Verwendung bringt. In beiden Beziehungen war von jeher Italien Vorbild und Muster für alle anderen Völker; jetzt ist freilich auch dort die Art zu singen und singen zu lehren sehr heruntergekommen und der wahre und rechte Kunstgesang wird mehr und mehr von einem blos rohen Naturalismus verdrängt — ein Zustand, der bei uns in Deutschland vielleicht noch ärger ist, da wir nicht einmal, wie die Italiener doch immer noch, die Traditionen einer guten Methode fast mehr haben.

Gesangslichter hießen bei den Germanen Lieder, welche sie zur Abendzeit bei Lichte vor den Thüren der Häuser absangen und deren Inhalt irgend schlechte Handlungen von Individuen ausmachte. Durch das Singen solcher Lieder sollten die Bösen beschämt und Andere vor ähnlichen Uebelthaten gewarnt werden.

Gesangschule, s. Singschule.

Gesangsübungen oder **Singübungen**, s. Solfeggio.

Gesangton, s. Vocalton.

Gesang-Verein, s. Singverein.

Geschichte der Musik, s. Musik (Geschichte derselben).

Geschlecht, s. Genus und Klang- oder Tongeschlecht.

Geschleift sagen Einige auch für Gebunden (s. d.).

Geschleifter Doppelschlag, s. Doppelschlag.

Geschränkte und **Geschweifte Wellen**, s. Gebrochene Wellen.

Geschwänzt, s. Gestrichen.

Ges-Dur ist diejenige der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, welche vom Tone Ges als dem Grundton (Tonica) ihrer Scala ausgehend, zur Herstellung dieser ihrer (diatonischen) Scala der Erniedrigung der Töne h, e, a, d, g und c durch ein b bedarf. Durch die Erniedrigung heißen diese Töne in Ges-Dur denn nun b, es, as, des, ges und ces, und die Erniedrigungs-Zeichen auf den Plätzen derselben vorn auf dem Liniensystem (nach dem Schlüssel) gelten als äußerliches Kennzeichen der Tonart. Daher sagt man denn auch Ges-Dur habe sechs b Vorzeichnung.

Gesicht der Orgel, dasselbe was Orgelfronte (s. d.)

Gesichts-Pfeifen, s. Front-Pfeifen.

Gesius, Bartholomäus, um 1600 Cantor zu Frankfurt a. d. O., war geb.

zu Müncheberg und gehörte unter die fleißigsten und beliebtesten Kirchenkomponisten seiner Zeit, wenigstens wurden selbst nach seinem Tode noch einige Werke von ihm gedruckt, was wohl als ein Beweis seiner Werthschätzung angesehen werden darf. Man vermuthet, daß er 1613 gestorben ist. — Seine Kompositionen erschienen von ungefähr 1588 bis 1624 und bestehen in vielen mehrstimmigen Hymnen, Psalmen, Motetten, Messen, Kirchengesängen u. s. w. Unter den letztgenannten sind besonders viele Lieder von Luther, die G. als 4- u. 5stimmige Choräle komponirte.

Ges-Moll, eine Tonart, die wegen der vielen b, die in ihrer Vorzeichnung vorkommen müssen und das Lesen erschweren würden, als Grundtonart eines Tonstückes nicht gebraucht wird, und für die man lieber das nur enharmonisch von ihr verschiedene Fis-Moll anwendet. Im Verlaufe der Modulation eines Tonstückes können wohl Akkordfolge aus der Tonart Ges-Moll auf kürzere Zeit vorkommen.

Gessinger, Georg Martin, fürstlich anspachischer Hof- und Land-Orgelbauer zu Rottenburg an der Tauber, ein zu seiner Zeit sehr hochgeschätzter und vielgesuchter Meister seiner Kunst, blühete hauptsächlich in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts, in welchen er auch die vortrefflichen Werke zu Langenburg im Hohenlohe'schen (1764) und zu Burgbernheim (1768) bauete.

Gestewitz, Friedrich Christoph, geb. zu Prieschka im Meißnischen am 8. Novbr. 1753, kam 1770 nach Leipzig und studirte hier unter seines nachmaligen Schwagers Hiller Leitung die Musik. Nachgehends kam er als Musikdirektor an das Bondini'sche deutsche Theater und 1790 als Musikdirektor an das churfürstl. italienische Theater in Dresden, wo er im J. 1805 am 1. August starb. Seine ersten Kompositions-Versuche waren einzelne Arien und Chöre, von denen Hiller Einiges in seine Sammlung von Arien und Duetten (1780—83) aufnahm; darauf folgten mehrere Messen und Hymnen, von welchen aber nur eine Messe und eine Hymne gedruckt wurden. 1781 setzte er die einaktige Operette „Die Liebe ist sinnreich"; dann 1790 zu Dresden die komische Oper „l'Orfanella americana", aus welcher die Ouvertüre und eine Cavatine im Klavierauszug gedruckt wurden. Von seinen Klaviersachen ist nur eine einzige Sonate bekannt geworden.

Gestrichen, ein Beiwort, das den verschiedenen Octaven und Noten zu ihrer Unterscheidung beigelegt wird, z. B. eingestrichene Octave, zweigestrichenes c u. s. w. (s. Tabulatur). In Bezug auf die Geltung der Noten gebrauchen auch wohl Einige den Ausdruck gestrichen, indem sie eine Achtelnote eine eingestrichene, ein Sechzehntheil eine zweigestrichene Note u. s. w. nennen. Jedoch gebraucht man in diesem Sinne lieber den Ausdruck geschwänzt und nennt die Achtel einfach, die Sechzehntheile doppelt geschwänzte Noten u. s. w. (s. Note).

Gesualdo, Carlo, Fürst von Venosa (im Königreich Neapel), war der Neffe des Kardinal-Erzbischofs von Neapel, Alfonso Gesualdo, und ein eifriger, aber auch höchst begabter Musikdilettant. Er hatte den Pomponio Nenna zum Lehrer der Tonkunst und schrieb viele Madrigalen, die durch ihre Originalität sowohl, wie durch ihr zart elegisches Wesen ungemein interessirten. Sie sind fünfstimmig und kamen zuerst in Genua im J. 1585 in einzelnen Sammlungen heraus; dann veranstaltete der Kapellmeister an der Kathedrale zu Genua,

Simone Molinara, eine Gesammtausgabe unter dem Titel: „**Partitura delli sei libri de' Madrigali a cinque voci, dell' Illustrissimo ed Eccellentissimo Principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo**", Genua 1613. — Es muß noch bemerkt werden, daß G. um die Mitte des 16. Jahrh. geboren wurde.

Getheilt, ein Ausdruck, der in Bezug auf musikalische Dinge hie und da vorkommt. So spricht man z. B. von getheiltem Accompagnement, wenn der Generalbaßspieler, anstatt mit der linken Hand bloß die Grundstimme und mit der rechten die dazu gehörigen Harmonien (Akkorde) vorzutragen, mit jener neben der Grundstimme noch eine Mittelstimme ausführt und der rechten Hand somit eigentlich nur zwei Stimmen überläßt. Diese Art des Accompagnements wird da eintreten müssen, wo durch eine weite Lage der Harmonien mehr Fülle und Kraft hervorgebracht werden soll. — Getheilte Violinen, s. Divisi. — In der Orgelbauersprache kommt der Ausdruck getheilt öfter vor. So spricht man von getheilten Registerzügen, welche entstehen, wenn von zwei oder drei Manubrien zu einer Stimme das eine zum Discant, das andere oder die beiden anderen zum Baß gehören. Ueber das Weitere s. Gebrochene Registerzüge. — Getheilte Wellen, s. Gebrochene Wellen. — Getheilte Windlade oder getheilte Lade besteht, wie dies die Benennung auch besagt, aus mehreren Theilen. Die Theilung unternimmt der Orgelbauer 1) wenn die Windlade als ein Ganzes so groß und schwer werden würde, daß sie nicht anders als mit gewaltigen Kräften regiert werden könnte, wie dies z. B. bei Manualladen, aus denen ein Pedal mitspielt, der Fall sein müßte, wenn sie als eine ganze Lade gearbeitet werden sollten; 2) wenn es zur Aufstellung einer ganzen Lade an Raum gebricht (hier bedarf es wie unter 1), zwei oder auch drei Theile); 3) wenn eine Fronte so symmetrisch in Pfeifenfelder oder Thürme getheilt ist, daß eine C- und eine Cis-Lade nöthig werden: haben diese Raum, so bedarf es nur zwei Theile, wo nicht, so wird für den Discant eine dritte Abtheilung gemacht; 4) wenn, wie nach Vogler, die Pfeifen auf der Lade in chromatischer Tonfolge stehen und das Pedal mit aus der Manuallade spielt, wo dann die Baßladen-Abtheilung viel breiter als die der Discantlade sein muß, aus welchem Grunde die Parallelen nicht durch beide als Ganze geführt werden können: hier sind zwei Abtheilungen nöthig; 5) wenn so viel Stimmen disponirt worden wären, daß die Pfeifen auf einer Lade zu eng an einander zu stehen kommen würden; 6) wenn eine doppelte, daher getheilte Baßlade die ganze Breite einer Orgelfronte einnimmt, wird sie in drei Theile getheilt, von denen der dritte Theil derselben, die Discantlade, in eine der Seitenfronten gelagert wird; 7) aus vier Abtheilungen kann und muß eine Lade bestehen, wenn die Gesichtspfeifen des Pedals in den Orgelflügeln stehen und so viele und große Stimmen disponirt sind, daß sie auf zwei Ladenabtheilungen keinen Raum haben; in diesem Falle werden zwei Abtheilungen in den Flügeln der Orgel, dicht hinter den Prospectpfeifen, und zwei hinter diesen, und zwar, damit in der Orgel ein solcher Gang bleibe, daß zu den Laden bequem hinzuzukommen ist, im Hintergrunde der Orgel gelagert; auf letztere werden die größten, so wie die Füll- und kräftigsten Stimmen am zweckmäßigsten gestellt. — Getheilte

Parallelen, getheilte Schleifen sind solche, welche zwar zu einer Orgelstimme gehören, dessen ungeachtet aber aus mehreren Theilen bestehen, von denen jeder für eine eigene Windladen-Abtheilung bestimmt ist, auch jeder durch einen eigenen Registerzug gehandhabt wird. Sie werden dann nöthig, wenn die Windladen-Abtheilungen in keine grade Flucht gelagert, oder wenn diese von verschiedener Breite sind; sie sind von den gebrochenen, so wie von halben Parallelen wohl zu unterscheiden. Die mit ihnen verbundenen Registerzüge werden deshalb auch getheilte Registerzüge genannt. — Getheilte Stimmen. Hierunter wird verstanden, daß die Stimmen irgend einer Tastatur auf verschiedenen Windladen-Abtheilungen stehen. — Getheilter Hauptkanal, separirter Hauptkanal wird ein Hauptkanal genannt, der in sich, vermöge eines horizontal laufenden Brettes, oder mehrerer solcher Bretter, in mehrere Windführungen eingetheilt ist, von denen jede einzeln den Wind zu dem Windkasten hinführt, für den sie bestimmt ist, gleichviel, ob sie alle zu verschiedenen Manualen, oder zu einem Manual und Pedal führen. Sie sollen dem Schluchzen des Orgeltons entgegenwirken und thun dies auch, wenn ihr Verhältniß zu den Canzellen, Windkasten und zur Größe der Stimmen das richtige ist.

Getragene Zunge, eine Schlagmanier bei der Pauke (s. d. u. Zunge).

Geyer. 1) Flodoard, ein in Berlin lebender Komponist und musikalischer Schriftsteller, wurde daselbst im J. 1811 geboren und fing an im J. 1829 Theologie zu studiren, widmete sich aber später der Musik. 1836 machte er sich zuerst durch ein Monodrama „Maria Stuart", wofür er von der Berliner Akademie der Künste den ersten Preis erhielt, bekannt; seitdem hat er sich besonders im Fache der Kammermusik thätig bewiesen und manches Respectable geleistet. — 2) Johann Egidius G., war geb. in Franken um 1760 und starb als Advokat zu Leipzig im August des Jahres 1808. Zwar nur Dilettant, war er doch ein fleißiger und seiner Zeit auch sehr beliebter Komponist, besonders für's Klavier, das er selbst fertig spielte. Gedruckt sind von ihm viele kleinere Klavierstücke, zwei- und vierhändig; dann mehrere Sammlungen Tänze, Lieder und Gesänge und mehrere vierhändige Klaviersonaten. — 3) Johann Ludwig G., einer der größten Fagottisten aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Unter-Siema im Koburgischen am 25. Januar 1695, lernte die Musik zuerst beim Stadtmusikus Zwickern in Koburg, kam dann 1715 an den meiningen'schen Hof, wo ihn später der Herzog Anton Ulrich mit nach Wien nahm und fünf Jahre lang von dem ersten kaiserlichen Fagottisten Johann Jacob Friedrich unterrichten ließ. Hierauf trat er 1734 zuerst in herzoglich weimar'sche Dienste und dann wieder in meiningen'sche, in denen er auch gegen 1760 starb.

Gherardesca oder Gherardeschi (spr. —ki), Filippo, geb. zu Pistoja im J. 1738, machte seine ersten musikalischen Studien unter der Leitung Bosamelli's, Kapellmeisters in seiner Vaterstadt, und kam dann in seinem 16. Jahre in die Schule des Padre Martini zu Bologna. Im J. 1763 schrieb er für Lucca die Buffa-Oper „Amore artigiano", welcher die Opern „Il Curioso indiscreto", „I Visionari", „La Contessina", „l'Astuzia felice", „I due Gobbi" folgten, die alle auf verschiedenen italienischen Theatern gegeben wurden.

Die letztgenannte Oper wurde 1769 während des Aufenthaltes Leopolds, Großherzogs von Toskana, in Pisa aufgeführt und verschaffte ihm eine Kapellmeisterstelle an einer Kirche daselbst. Bald wurde er auch Hofmusikdirektor und hatte vorzüglich die Privatkonzerte des Großherzogs zu leiten, in denen dieser zuweilen selber sang; ebenso gab er auch den Prinzen und Prinzessinnen der großherzoglichen Familie Unterricht auf dem Klaviere; auf diesem Instrumente wie auf der Orgel wurde damals seine Geschicklichkeit in Italien für höchst bedeutend gehalten. Als Leopold seinem Bruder Joseph II. auf den österreichischen Kaiserthron folgte, blieb G. in den Diensten Ferdinands III. von Toskana und wurde später Kapellmeister Ludwigs I., Königs von Etrurien, für dessen Obsequien er auch ein Requiem schrieb, das 1803 aufgeführt und sehr geschätzt wurde. Seine letzten Lebensjahre brachte er in gänzlicher Zurückgezogenheit in Pisa zu, wo er im J. 1808 dann starb. — Außer den angeführten Werken sind von G. Sonaten für Klavier mit Violinbegleitung vorhanden, die 1782 in Florenz herauskamen und ihrer Zeit beliebt waren.

Gherardeschi, Giuseppe, der Neffe des Vorhergehenden, war der Sohn eines Kapellmeisters an der Kathedrale zu Pistoja und wurde in dieser Stadt am 4. November 1759 geboren. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er von seinem Vater und nachher wurde er zu seiner weitern Ausbildung in der Komposition nach Neapel geschickt, wo Sala sein Lehrer wurde. Nach der Rückkehr in seine Vaterstadt erhielt er seines Vaters Stelle und schrieb viele Kirchensachen, die aber Manuscript geblieben sind. Man kennt nur eine Oper von ihm: „l'Apparenza inganna", die in den Jahren 1782 und 1784 in Mantua und Florenz aufgeführt wurde. Außerdem aber wurden seine Instrumental-Kompositionen (von denen wohl Nichts gedruckt ist) und sein Klavier- und Orgelspielen geschätzt. 1812 lebte er noch in Pistoja.

Gherardi, Blasio, war um die Mitte des 17. Jahrh. Kapellmeister an der Kathedrale zu Verona, und es wurden 1650 zu Venedig fünf- und achtstimmige Motetten von ihm gedruckt. Walther führt auch einige Psalmen mit Instrumental-Begleitung von ihm an.

Gherardo, Pietro Paolo, geb. zu Pisa im J. 1756, wurde zu Ende des 18. Jahrh. als einer der besten italienischen Orgelspieler angesehen. Nachdem er seine Studien unter Giuseppe Lidarti, Kapellmeister an St. Stefano in Pisa, gemacht hatte, wurde er in Florenz Hoforganist (in seinem 20sten Jahre) und auch Kapellmeister. Später war er auch Hoforganist des Königs Ludwig I. von Etrurien, dann der Herzogin Elisa von Lucca und Piombino (Schwester Napoleons), und ließ sich noch 1814 als Orgelspieler hören. Wann er gestorben, können wir nicht angeben.

Ghersem, Gaugeric de, war erst Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt Tournay und dann um 1590 Sänger an derselben. Sein Lehrer in der Musik war Georges de la Hèle (Kapellmeister an genannter Kirche), und als dieser als Kapellmeister Philipps II. nach Spanien ging, folgte ihm G. dahin und erhielt auch später eine Kapellmeisterstelle. Doch trieb ihn die Sehnsucht nach seinem Heimathlande zurück, er trat daselbst in die Dienste des Erz-

herzogs Albert und der Infantin Isabella als Kapellmeister und erhielt dann eine Präbende zu Tournay. Es werden von ihm Messen, Motetten und in Spanien gedruckte Villancicos (Gesänge auf das Weihnachtsfest und den Dreikönigstag) angeführt.

Ghezzi, Ippolito, ein Augustinermönch, Baccalaureus der Theologie und Kapellmeister an der Kathedrale von Monte-Pulciano, lebte zu Anfang des 18. Jahrh. Man kennt von ihm: „Oratori sacri a tre voci, cavati dalla scrittura sacra," Bologna 1700. Das erste dieser Oratorien (es sind deren drei) heißt „l'Abelle" und ist für 2 Soprane und Baß; das zweite „l'Adamo", für Sopran, Alt und Baß, und das dritte „Il Davidde trionfante" ebenfalls für Sopran, Alt und Baß.

Ghinassi, Stefano, geboren zu Brescia im J. 1751, hatte den Andrea Labella, einen gelehrten Franziskaner-Mönch, zum Lehrer in der Musik und wurde nach Beendigung seiner Studien Cembalist am Theater San Samuele in Venedig. Dann ging er um 1784 als Musikdirektor der italienischen Oper nach Dresden und brachte daselbst die Opern „il Governatore dell' isole Canarie" (1785), „il Seraglio d'Osmano" (1787) und „lo stravagante Inglese" (1790) zur Aufführung. Nachher war er als Cembalist an der ital. Oper in Warschau. Zeitungsnachrichten zufolge soll er anfangs des laufenden Jahrhunderts wieder nach Italien zurückgekehrt und bald darauf gestorben sein.

Ghiretti, Gasparo, Violin-Virtuos und Komponist, geb. zu Neapel im J. 1747, erhielt nebst seinem Bruder, der ein guter Gesanglehrer wurde, seine Ausbildung auf dem Conservatorium della Pietà, und wurde nachher (in seinem 27sten Jahre) Kammermusikus des Herzogs Ferdinand von Parma. In dieser Stadt starb er auch im J. 1797. Man kennt von ihm mehrere Sammlungen Sonaten und Capricen für Violine, einige Messen und Litaneyen und ein dreistimmiges Stabat mater, was aber Alles Manuscript geblieben ist.

Ghiselin oder Ghiselain, Jean, ein belgischer Contrapunktist, zu Ende des 15. und Anfangs des 16. Jahrh. lebend. Ueber seine näheren Lebensumstände weiß man gar Nichts; es ist vielleicht anzunehmen, daß er im Hennegau geboren ist, weil daselbst noch heute einige Familien des Namens G. leben. Petrucci da Fossombrone hat in seiner 1503 zu Venedig herausgegebenen Sammlung „Missae diversorum auctorum quatuor vocibus" fünf Messen von G. aufgenommen; ebenso befinden sich in den 1505 edirten „Motetti della Corona" fünf vierstimmige Motetten von ihm. Glarean, der ihn Symphoneta nennt (was vermuthen läßt, daß er (G.) in irgend einer Kapelle als Sänger angestellt war), theilt in seinem Dodecachordon ebenfalls ein Stück von G. mit.

Ghizzola, Giovanni, zu Brescia geb., um 1619 Kapellmeister des Kardinals Aldobrandini zu Ravenna und hauptsächlich als Kirchenkomponist sehr angesehen. Seine gedruckten Kompositionen sollen in mehr denn 20 großen Lieferungen erschienen sein. Jetzt kennt man aber nur noch 4 davon, welche Messen, Psalmen, Falsi bordoni, Litaneyen u. s. w. enthalten und von 1619 bis 1622 in Venedig gedruckt wurden. Einige Stücke von ihm hat auch Bergameno in seinen „Parnassus musicus" (Venedig 1615) aufgenommen.

Ghys, Joseph, ein guter Violinvirtuos, geb. zu Gent im J. 1801 (nach Anderen 1804), warf sich sehr früh auf das Studium der Musik und wurde im Violinspielen ein Schüler Lafont's. Kaum 20 Jahre alt, fing er an zu reisen, hielt sich eine Zeit lang zu Amiens als Lehrer auf und wohnte dann einige Jahre in Nantes. Von 1832 an reisete er wieder und fand überall (auch in England) vielen Beifall wegen seines graziösen und eleganten Spieles. Gestorben ist er am 22. August 1848 zu Petersburg an der Cholera. Er hat mehrere Fantasien, Variationen u. s. w. herausgegeben, die hübsch klingen, aber durchaus ohne alle weitere künstlerische Bedeutung sind.

Giacobbi (spr. Dscha—), Girolamo, geb. zu Bologna um 1575, wurde, nachdem er seine musikalischen Studien beendet hatte, 1604 zweiter und später erster Kapellmeister an der Kirche San Petronio in seiner Vaterstadt. Als solcher starb er auch am 30. November 1630, nachdem er 1622 die Akademie der „Filomusi" gegründet hatte, welche sich aber mit seinem Tode und durch die damals grade wüthende Pest wieder auflöste. G. kann als eins der Häupter der bolognesischen Schule angesehen werden, der Schule, welche der Welt so viele ausgezeichnete und gelehrte Musiker gab. Im Jahre 1610 schrieb G. die Oper „Andromeda", eine der ersten Opern, welche in Bologna gegeben wurden, wenn es nicht gar die erste ist. Eine Arie daraus: „Jo ti sfido, o mostro infamo" hat lange Zeit in Italien vieler Berühmtheit genossen. Außerdem hat G. viele Kirchensachen geschrieben, deren Manuscripte im Besitz des Padre Martini waren und die später an die Bibliothek des Klosters San Francesco übergingen.

Giacomelli (spr. Dscha—), Geminiano, ein Opernkomponist, geboren zu Parma im J. 1686, war ein Schüler des Kapellmeisters Cappelli im Gesang, dem Contrapunkt und dem Klavierspielen. Er war erst 18 Jahre alt, als er seine erste Oper „Ipermestra" zur Aufführung brachte und dadurch eine günstige Meinung für seine künstlerische Zukunft erweckte. Der Herzog von Parma, der ihm schon die Leitung seiner Hofmusik anvertraut hatte, schickte ihn daher nach Neapel, damit er dort unter Scarlatti seine Ausbildung vollende. Nachdem er dann für die bedeutendsten italienischen Theater Opern geschrieben hatte, ging er nach Wien und blieb einige Jahre in Diensten Kaiser Karls VI. Für Wien schrieb er u. A. auch die Opern „Catone in Utica" und „l'Arrenione". Nach Neapel zurückgekehrt, gab er dort im J. 1731 „Epaminonda", ging von da nach Venedig, wo 1734 seine „Merope" aufgeführt wurde, und das Jahr darauf komponirte er für Turin „Cesare in Egitto", welche Oper man für seine beste hielt. Seine letzte Oper war „Arsace", ebenfalls für Turin geschrieben (1736). Gestorben ist er am 19. Januar 1743. — Man kennt von G. ferner auch 12 Arien für Sopran mit Klavierbegleitung.

Giacomelli, Giuseppe, geb. zu Novara im J. 1759, etablirte sich um 1790 zu Paris als Gesanglehrer, wo er 1822 starb und auch einige Hefte Romanzen herausgegeben hat. — Seine Frau, Geneviève Sophie, geborene Billé, erhielt von ihm Unterricht im Singen, und trieb zuerst die Musik sowie auch die Malerei bloß zu ihrem Vergnügen. Einige Erfolge aber, die sie 1808

in Konzerten hatte, bewogen sie auf dem Theater ihr Heil zu versuchen. Ihre Stimme, die im Konzertsaal ganz gut geklungen hatte, reichte jedoch für die Bühne nicht aus, und nach einigen Vorstellungen schon unterließ sie es, sich auf dem Theater hören zu lassen. Einen zweiten Versuch machte sie indeß im J. 1813 an der ital. Oper, der nur mittelmäßigen Erfolg hatte. 1815 debütirte sie an der Opéra-comique; ihre geschwächte Gesundheit nöthigte sie aber bald, sich ganz von der Bühne zurückzuziehen, und sie starb zu Paris am 11. November 1819. — Sechs zweistimmige italienische Notturnen mit Klavierbegleitung ihrer Komposition sind publicirt worden.

Gialdini (spr. Dschal—), Luigi, Virtuos auf der Oboe, dem englischen Horn, der Flöte und dem Fagott, wurde zu Pescia im J. 1762 geboren, und Giov. Mich. Sozzi zu Florenz war sein Lehrer auf den genannten Instrumenten. In Livorno wurde er nachgehends als erster Oboist am Theater-Orchester angestellt und ist auch daselbst im J. 1817 gestorben. (Duette für 2 Flöten, für Flöte und Violine, für Flöte und Fagott, ein Flöten-Konzert, Trio's für verschiedene Instrumente).

Giamberti (spr. Dscham—), Giuseppe, geb. zu Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., machte seine musikalischen Studien unter Bernardino Nanini und Paolo Agostini. Dann wurde er Kapellmeister an der Kathedrale von Orvieto und nachher neben Tarditi und Gregorio Allegri zweiter Kapellmeister an Sta. Maria Maggiore in Rom. 1629 wurde er an genannter Kirche erster Kapellmeister, starb aber schon das Jahr darauf. Er trug sehr viel zur Verbesserung des Antiphonars bei, welches 1650 zu Rom herauskam und den Titel führt: „Antiphona et motecta festis omnibus propria et communia juxta formam breviarii romani“ etc. Ferner kennt man von ihm: „Due libri di poesie varie in musica“, Rom 1613; „Duetti per solfeggiare“, Rom 1657; „Sacrae modulationes, 2, 3, 4, 5 voc. cum litaniis B. Virg. Mariae“, Rom 1627. In der „Raccolta“ von Florido (1662 zu Rom herausgegeben) befindet sich ein dreistimmiges Laudate von G.

Gianella (spr. Dscha—), Luigi, ein ital. Flötist, kam 1800 nach Paris und trat in das Orchester der komischen Oper in der rue de la Victoire. 1805 hatte eine von ihm und Dumonchau gemeinschaftlich komponirte Operette „l'Officier cosaque“ Erfolg. Die Musik zu dem Ballet „Acis et Galathée“, welches 1806 gegeben wurde, erschien für Harmoniemusik arrangirt, und ferner hat man noch von G. Flötenkonzerte, Quintetten für Flöte, 2 Violinen, Viola und Violoncello, Duo's für Flöten, für Harfe und Flöte, Trio's für Flöte, Violine und Violoncello, Romanzen u. s. w. Gestorben ist er zu Paris im J. 1817.

Gianelli (spr. Dscha—), Abbate Pietro, geb. im Friaul um 1770, machte seine Studien zu Padua und verbrachte den größten Theil seines Lebens zu Venedig. Sein „Dizionario della musica sacra e profana“ etc., Venedig 1801 (in zweiter und dritter Auflage, 1810 u. 1820), ist das erste musikalische Lexikon, welches in Italien erschienen ist; dies ist aber auch das einzige Verdienst des Werkes, welches sonst nur sehr unbedeutend ist. Ferner ist G. Verfasser einer „Grammatica ragionata della musica“ etc., Venedig 1801 (in zweiter

Auflage 1820) und von einem dritten Werke: „Biografia degl' nomini illustri della musica, ornata de'loro respettivi ritratti" ist zu Venedig im J. 1820 nur die erste Lieferung erschienen.

Gianettini, Antonio, ein ital. Komponist, der zu Ende des 17. Jahrh. in Hamburg lebte und dort die Opern: „la schiava fortunata" (1693), „Medea" (1695) und „Ermione" (1695) zur Aufführung brachte. Nachher scheint er nach Italien zurückgekehrt zu sein, denn 1709 gab man zu Modena seine Oper „I presagi di Melissa". Der Katalog der ehemal. Breitkopf'schen Manuscripten-Sammlung wies ein 5stimmiges Kyrie mit Instrumentalbegleitung von G. auf.

Gianotti, (spr. Dscha—) Pietro, war zu Lucca geb. und kam sehr jung nach Paris, wo er 1739 als Contrabassist in das Orchester der großen Oper trat. 1758 wurde er pensionirt und starb den 19. Juni 1765. Er war ein Schüler Rameau's, nach dessen Grundsätzen er auch eine Harmonie- und Kompositionslehre ausarbeitete unter dem Titel: „Le guide du compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord par les consonnances, ensuite par les dissonances, la basse fondamentale de tous les chants possibles", Paris 1759. Als Kompositionslehrer war ferner G. sehr geschätzt und sein bester Schüler war Monsigny. An Kompositionen kennt man von ihm Sonaten für Violine solo, Sonaten für 2 Violinen, Streichtrio's, Violoncellsonaten, Duo's für 2 Musetten (eine Art Schalmei) und Cantatillen, welche alle aber als nicht bedeutend bezeichnet werden.

Giansetti oder **Gianzetti,** (spr. Dschan—), Giovanni Battista, ein Komponist aus der römischen Schule, wurde im Jahre 1667 zum Kapellmeister an San Giovanni in Laterano zu Rom ernannt und bekleidete diese Stelle bis zum September des Jahres 1675. Er hat 1670 zu Rom 56 Motetten zu 2, 3 u. 4 Stimmen, 1671 Motetten für 3 Sopranstimmen und 8- und 10stimmige Messen herausgegeben. Den meisten Ruhm verdankt er aber einer 48stimmigen Messe (für 12 Chöre), welche am 4. August 1675 in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva aufgeführt wurde.

Giardini, (spr. Dschar—), Felice, ein im vorigen Jahrhundert berühmter Violinspieler und Komponist, geb. zu Turin im J. 1716, machte in Mailand (als Chorknabe am Dom) bei Paladini Gesangs-, Klavier- und Kompositionsstudien. Seiner Vorliebe zur Violine wegen schickte ihn dann sein Vater zu dem berühmten Somis nach Turin, bei dem er mehrere Jahre eifrig und erfolgreich studirte. Darauf begab er sich nach Rom und von da, als er nicht in einem der dortigen Orchester ankommen konnte, nach Neapel, wo er im Theaterorchester einen Platz fand. Er hatte die Mode, jeden Satz zu variiren, und die einfachsten Sachen, selbst bloße Accompagnements, mit Verzierungen zu verbrämen, was ihm von dem unverständigen Publikum durch reichen Beifall gedankt wurde. Einst jedoch wurde eine Oper von Jomelli gegeben und der Maestro kam in's Orchester, seinen Platz neben G. nehmend. Dieser wollte die günstige Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne Jomelli eine Probe von seinem vermeintlichen Geschmack zu geben und stattete das Ritornell einer pathetischen Arie mit den

krausesten Figuren und Fiorituren aus. Wie groß aber war sein Erstaunen, als er statt des erwarteten Lobes vom Maestro eine derbe Ohrfeige erhielt! — Diese Lection kurirte ihn denn auch gründlich von seiner Verbrämungs-Manie. 1744 ging er nach London (nach Anderen kam er erst 1750 daselbst an, nachdem er vorher in Frankreich und Deutschland gereist sein sollte) und sein Spiel machte hier die lebhafteste Sensation, sowie er auch durch verschiedenartige Compositionen sich Geltung verschaffte. 1748 begab er sich nach Paris, ließ sich mit größtem Beifall zuerst im Concert spirituel hören und wurde überhaupt während seines achtzehnmonatlichen Aufenthalts in der französischen Hauptstadt vom Hofe und Publikum mit der größten Auszeichnung behandelt. Wieder nach London zurückgekehrt, nahm sein Ansehen als Künstler noch zu; man drängte sich in die Morgen-Konzerte, die er arrangirt hatte, und die vornehmsten Leute rissen sich um seinen Unterricht im Gesang- und Violinspielen. 1756 hatte er die unglückliche Idee, die Direction der italienischen Oper zu übernehmen, nach einem Jahre aber schon mußte er das Unternehmen aufgeben, da er sehr schlechte Geschäfte machte. 1763 machte er noch einen zweiten Versuch als Entrepreneur der ital. Oper; dieser fiel aber noch unglücklicher aus als der erste und er verlor sein ganzes Vermögen. Er suchte nun seinen Verlusten durch Wiederaufnahme seiner Lectionen und Konzerte, sowie durch die Publikation von Kompositionen wieder beizukommen; sein Stern aber war im Verbleichen und seine Leistungen zogen nicht mehr. Hauptsächlich war es wohl Wilhelm Cramer, der ihn in den Schatten stellte, wie er (G.) selber früher die englischen Geiger Festing und Brown verdunkelt hatte. Als er daher sah, daß er in England keine Chancen mehr hatte, verließ er 1784 dieses Land (nicht reicher, als er hingekommen war) und lebte unter der Protection des englischen Gesandten am Hofe von Neapel, Sir William Hamilton, einige Jahre in genannter Stadt; dann begab er sich nach Rußland, wo er in Moskau im Sept. des J. 1796 starb. — Die Opern, die er für England schrieb, kennt man nur noch dem Titel nach; es sind: „Enea e Lavinia“ (1746); eine englische einaktige Oper: „die Liebe auf dem Dorfe“ (1747); „Rosmila“ (1757); „Siroë“ (1764). Mit einigen Anderen zusammen arbeitete er auch das Pasticcio „Cleonice“ (1764). Ferner hat er eine Sammlung von Duetten und sogen. Catches, italienische und englische Lieder und Gesänge herausgegeben und ein Oratorium „Ruth“ komponirt, welches zuerst 1772 in London aufgeführt wurde. Seine Instrumentalkompositionen bestehen endlich in Solo's und Konzerten für Violine, Streichtrio's, Violinduetten, Duetten für Violine und Violoncello, Sonaten für Klavier und Violine, Streich-Quartetten und Quintetten. — Seine Frau, Violenta, geb. Vestris, die er in Paris geheirathet hatte, war eine tüchtige Sängerin, und unterstützte ihren Mann fleißig bei seinem Gesangunterricht.

Gibbons, Roland oder Orlando, geb. zu Cambridge im Jahre 1583, wurde in seinem 21sten Jahre Organist an der königl. Kapelle und erhielt 1622 von der Universität Oxford die musikalische Doctorwürde. Drei Jahre darauf starb er zu Canterbury an den Blattern, als er eben die Musiken zur Hochzeit Karl's I. mit Henriette von Frankreich vollendet hatte. Man kennt von ihm

Madrigale, die 1612 in London herauskamen; besonders aber war er als Kirchenkomponist berühmt und man findet Anthem's von ihm fast in allen in England erschienenen Kirchenmusik-Sammlungen. Lectionen für Spinett von ihm findet man in der Sammlung „Parthenia“ und Orgelstücke in der „Musica antiqua“ von Smith. Sein Portrait kann man im 4. Bande von Hawkin's Musikgeschichte sehen. — Sein Sohn, Christoph G., studirte die Musik bei seinem Oheim Ellis G. (s. unten), wurde dann in der Kapelle Karl's I. angestellt und erhielt nach der Restauration die Stelle als Organist an der Westminsterabtey. Karl II., der ihn und überhaupt seine ganze Familie wegen ihrer unwandelbaren Ergebenheit an die royalistische Sache sehr liebte, veranlaßte die Universität Oxford, G. die musikalische Doktorwürde zu ertheilen, was auch im J. 1664 geschah. Gestorben ist er am 20. Oct. 1676. — Man kennt von ihm nur noch einige Anthem's. — Es wird behauptet, daß G. derjenige Organist gewesen sei, bei dem der berühmte Frohberger (s. d.) Balgtreterdienste verrichtete und der den deutschen Künstler so unwürdig behandelte.

Gibbons, Edward, älterer Bruder des Orlando (s. oben), geb. zu Cambridge, war Baccalaureus der Musik an der Universität seiner Vaterstadt und an der zu Oxford (1592). Nachher wurde er Organist und Musikdirektor an der Kathedrale von Bristol und trat 1604 in die königl. Kapelle. Seine Ergebenheit für Karl I. kompromittirte ihn noch im hohen Alter und Cromwell verbannte ihn nebst seinen Söhnen eine Zeit lang aus England. 1640 ist er gestorben. Mehrere seiner Kompositionen befinden sich auf der Universität zu Oxford. — Sein jüngerer Bruder, Ellis G., zu Cambridge geb. (am Ende des 16. Jahrh.), war Organist zu Salisbury und ein berühmter Orgelspieler. Von seinen Kompositionen kennt man Nichts als ein 5stimmiges und ein 6stimmiges Madrigal, die beide sich in der Sammlung „The triumph of Oriana“ befinden.

Gibel, (lat. Gibelius), Otto, geb. 1612 zu Borg auf der Insel Femern, wo sein Vater Geistlicher war. Der Pest wegen verließ er seine Heimath und ging nach Braunschweig, wo einige Anverwandte für seinen Unterhalt und seine Bildung sorgten. Das Zusammentreffen mit dem berühmten Cantor Heinrich Grimm, der 1631 aus Magdeburg vertrieben wurde, gab seiner Liebe zur Musik die bestimmte Richtung. Drei Jahre lang genoß er dessen theoretischen und praktischen Unterricht und brachte es in dieser Zeit zu solcher Fertigkeit in der Kunst, daß er schon 1634 den Ruf als Cantor nach Stadthagen im Schaumburgischen erhielt. Von da kam er 1642 nach Minden, zuerst als Subrector an einer Schule und dann, nach des Cantors Scheffer Tode, als Cantor und Musikdirector, und starb hier nach einer 40jährigen rühmlichen Amtsverwaltung im J. 1682. Von seinen Werken, denen Mattheson das Prädikat „grundgelehrt“ beilegt, hat Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß mitgetheilt. Sie sind meist theoretischen Inhalts und das wichtigste darunter dürfte sein: „Pars generalis introductionis musicae theoreticae didacticae“ (Bremen 1660). Ein versprochener zweiter Theil zu diesem Werke wurde wegen Mangels an den zum Stiche der Figuren nöthigen

Mitteln nicht herausgegeben. Ferner hat man noch von ihm: „Geistliche Harmonieen von 1—5 Stimmen, theils ohne, theils mit Instrumenten“, Hamb. 1671.

Gibelli, (spr. Dschi—), Lorenzo, Kapellmeister an der Kirche San Bartolomeo zu Bologna und Mitglied der philharmonischen Akademie dieser Stadt, wird einer der letzten Schüler des Padre Martini genannt. Indeß findet man seinen Namen nicht in dem Verzeichniß der Schüler des genannten berühmten Tonlehrers, welches P. Della Valle in seinen „Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini“ giebt. Burney, der G. in Bologna kennen lernte, nennt ihn einen gelehrten, aber melodiearmen Musiker. — Gestorben ist er zu Bologna im J. 1811 in hohem Alter. Seine Werke werden im Mscrpt. in der Bibliothek der Bartholomäus-Kirche aufbewahrt; auch der verstorbene Rellstab in Berlin besaß ein Kyrie und Gloria seiner Komposition.

Gibellini, (spr. Dschi—), 1) Eliseo G., ein Komponist aus der römischen Schule, um die Mitte des 16. Jahrh., hat in den Jahren 1548, 1552 und 1565 5stimmige Motetten, 3stimmige Madrigalen und 5stimmige Messen zu Venedig und Rom in den Druck gegeben. — 2) Girolamo G., ein Komponist des 17. Jahrh., ist nur noch durch eine Sammlung Psalmen unter dem Titel: „Salmi spezzati a due e tre voci“, Venedig 1624, bekannt. — 3) Nicola G., ein Augustinermönch und Komponist des 17. Jahrh., geb. zu Norica im Kirchenstaate, war Kapellmeister an der Stephanskirche in Wien und veröffentlichte in dieser Stadt: „Motetti a più voci concertati“, 1655.

Gibert, (spr. Schibähr), Paul César, geb. zu Versailles im J. 1717 als der Sohn eines königl. Hausofficianten, wurde in seiner Jugend nach Italien geschickt und studirte daselbst die Musik unter verschiedenen geschickten Meistern. Nach Frankreich zurückgekehrt, etablirte er sich in Paris als Musiklehrer, schrieb auch daselbst mehrere Divertissements und Opern, z. B.: „La Sybille“ (1738), „Le Carnaval d'été“ (1759), „La fortune au village“ (1760), „Apelle et Campaspe“ (1763), „Deucalion et Pyrrha“. Außerdem verfaßte er für seine Schüler: „Solféges ou leçons de musique, sur toutes les clefs et dans tous les tons, modes et genres, avec accomp. d'une basse chiffrée“ etc. Paris 1783. — Gestorben ist G. zu Paris im J. 1787.

Gide, (spr. Schihd'), Casimir, Sohn eines Buchhändlers, geb. zu Paris um 1798, war erst für den Stand seines Vaters bestimmt und cultivirte die Musik nur zu seinem Vergnügen; nachdem er aber einige Studien am Pariser Conservatorium gemacht hatte, wurde seine Neigung zum Componiren ganz unwiderstehlich und er schrieb Stücke aller Art für Vaudevilles und Dramen. Im Jahre 1830 ließ er an der Opéra-comique eine einaktige Oper „le Roi de Sicile“ aufführen, welche aber keinen Erfolg hatte; glücklicher aber war er mit dem in Gemeinschaft mit Halévy komponirten großen Ballet „La Tentation“ welches 1832 aufgeführt wurde und dessen Tanzstücke (meist von G. herrührend) vielen Beifall hatten. 1834 brachte er noch eine komische Oper, „l'Angelus“ (einaktig) auf die Bühne und seit der Zeit hat er wohl nichts wieder von Kompositionen in die Oeffentlichkeit gelangen lassen, sondern übernahm seines Vaters Buchhandlung.

Giga, s. Gigue.

Gigault, (spr. Schigoh), Nicolas, zu Claye en Brie um 1645, hatte den pariser Organisten Titelouze zum Lehrer und wurde selber ein guter Orgelspieler, erhielt auch nachgehends mehrere Organistenposten an pariser Kirchen. Er hat herausgegeben: „Livre de musique pour l'orgue, contenant plus de 180 pièçes de tous les caractères, dédié à la Vierge". Paris 1685, und: „Livre de Noëls diversifiés à 2, 3 et 4 parties", Paris 1685.

Gigue od. Gique, (spr. Schihgh, Schihk'), ital. Giga, (spr. Dschihga), ein veralteter Tanz von lebhaftem und fröhlichem Charakter; die Melodie desselben war im 6/8-, 12/8 oder auch 3/8-Takt gesetzt und bestand aus 2 achttaktigen Reprisen, enthielt auch meist lauter Achtelnoten. Vormals brachte man auch Giguen in größeren Tonstücken, z. B. in Suiten, an (wie heutzutage noch in Sinfonien die Menuett figurirt), führte sie aber dann breiter aus. — Auch ein Saiteninstrument hatte man vor Alters, das den Namen Giga oder Gique führte. Doch ist dessen Beschaffenheit und Spielart längst vergessen.

Gigli, (spr. Dschilji), 1) Giulio, ein ital. Komponist, geb. zu Imola um die Mitte des 16. Jahrh., hat eine Sammlung fünfstimmiger Stücke von sich selbst und 27 verschiedenen Autoren über die Texteswortе: „Ardo, si. ma non l'amo" etc. herausgegeben. Diese Sammlung führt den Titel: „Sdegnosi ardori: musica di diversi autori sopra un istesso soggetto di parole a 5 voci", München 1585. — 2) Tommaso G., ein Madrigalen-Komponist, in Sicilien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. geboren. In der Sammlung „Infidi lumi", Palermo 1603, befinden sich einige Stücke von ihm. — 3) Giovanni Battista G., genannt „il Tedeschino", war zu Ende des 17. Jahrh. Komponist in den Diensten des Großherzogs von Toskana und hat zu Bologna im J. 1690 „Sonate da chiesa e da camera a tre stromenti, col basso continuo per l'organo" herausgegeben.

Gil, (. . . .), ein portugiesischer Mönch, zu Lissabon gegen Ende des 16. Jahrh. geb., war ein Schüler des Duarte Lobo und wurde Kapellmeister an einem Franziskanerkloster zu Guarda, wo er auch im J. 1640 starb. Von seinen Werken führt Machado (Bibl. Lusit. t. II. pag 380.) Messen, Psalmen und Motetten für mehrere Stimmen an.

Giles, (spr. Dscheils), Nathaniel, geb. zu Worcester im J. 1558, war um 1585 Baccalaureus der Musik, auch Organist und Chordirektor an der St. Georgskapelle zu Windsor. Nach William Hunni's Tode (1597) erhielt er die Oberleitung der königl. Chorschüler und dazu nachgehends auch die Organistenstelle an der königl. Kapelle. 1607 bewarb er sich um die musikalische Doktorwürde, erhielt dieselbe aber erst 1622. Gestorben ist er am 24. Jan. 1633. Seine Kompositionen waren der Mehrzahl nach für die Kirche bestimmt und Hawkins in seiner Musikgeschichte zählt sie unter die klassischen des 17. Jahrhunderts.

Gilles, (spr. Schill'), Henri Noël, geb. zu Paris im J. 1779, trat 1796 in's dasige Conservatorium und wurde Salentin's Schüler auf der Oboe. Nachdem er mehrere Preise erhalten hatte, trat er 1799 in's Orchester des

Theaters **Feydeau** als zweiter Oboist, wurde dann 1801 erster und ging endlich 1803 zum Orchester der italienischen Oper über, wo er bis 1814 blieb. Nach der Wiedereinsetzung der Bourbons auf den französischen Thron ließ ihn seine Anhänglichkeit an Napoleon den Entschluß fassen, Frankreich zu verlassen; er ging demnach nach Amerika und ließ erst zu New-York und dann zu Philadelphia sich nieder. — In Konzerten zu Paris ließ er öfter sein elegantes Spiel und seinen schönen Ton bewundern. Komponirt und herausgegeben hat er Variationen für die Oboe, kleine Sachen für Guitarre und Romanzen.

Gilles, (spr. Schill'), Jean, geb. zu Tarascon im J. 1769, machte seine musikalischen Studien zu Aix in der Provence unter der Leitung des Kapellmeisters Poitevin. Sein Mitschüler war Campra. Nach seines Lehrers Tode folgte er diesem im Amte, nahm aber bald eine Kapellmeisterstelle in Agde an. Sein Ruf verbreitete sich über das ganze südliche Frankreich: Der Bischof von Rieux empfahl ihn als Kapellmeister der St. Stephanskirche zu Toulouse. Das Kapitel aber hatte schon die Stelle dem Italiener Farinelli zugesagt, sobald dieser indeß Nachricht von G's Mitbewerbung erhielt, trat er ihm freiwillig das schon erhaltene Anstellungsdekret ab, weil er sich nicht würdig halte, einem Meister wie G. vorgezogen zu werden. Eine Vereinbarung fand nun zwischen den beiden Künstlern insofern Statt, daß sie mit ihren Stellen tauschten: Farinelli die in Agde und G. die in Toulouse übernahm. Letzterer starb leider schon im Jahre 1705. Trotz seines kurzen Lebens hatte er doch schon Vortreffliches geleistet und unter seine besten Kompositionen wird eine Todtenmesse gezählt, die er für zwei Parlamentsräthe in Toulouse geschrieben hatte. Da die Erben derselben um den Preis mit ihm markten, zog er das Werk zurück und bestimmte es für seine eigene Begräbnißfeier. Wirklich starb er auch kurz darauf. Das Manuscript dieses Requiem's befindet sich auf der pariser Bibliothek nebst einigen anderen Kirchenstücken G's.

Ginestet, (spr. Schinesteh), Prosper de, Sohn eines Beamten, um 1796 zu Aix in der Provence geb., machte lange Zeit die Musik zu seiner Hauptbeschäftigung, trat aber dann unter die Garde-du-Corps Ludwig's **XVIII.** und kam darauf später als Offizier zu einem andern Regiment. Nach der Julirevolution nahm er seinen Abschied, weil er seinen Eid, den er der älteren bourbonischen Linie geschworen, nicht brechen wollte. Nun trat er in die Reihen der legitimistischen Opposition, nahm an der Redaction des Organs derselben, „**L'Avenir**", Theil und schrieb auch darin die musikalischen Feuilleton-Artikel. Als Komponisten kennt man ihn durch Stücke für Pianoforte und Violine, oder Pianoforte und Violoncello, und durch die Opern: „**l'Orphelin et le brigadier**" (1827 ohne Erfolg gegeben), „**François I. à Chambord**" (1830) und „**Le mort Fiancé**" (1833). — Sein Bruder, E. de G., war ein vortrefflicher Dilettant auf dem Violoncello und hat auch für sein Instrument und für dieses und Piano Einiges komponirt und herausgegeben.

Ginglarus, s. Flöte.

Gingria od. Gingras, dasselbe was Gangris, s. Flöte.

Gingrina, s. Schalmei.

Ginguené, (spr. Schengheneh), Pierre Louis, geb. am 25. April 1748 zu Rennes und gest. zu Paris am 16. Nov. 1816, verdienstlicher französischer Literarhistoriker und Kritiker, hatte aber auch ausgebreitete Kenntnisse in der Musik und betheiligte sich lebhaft als Partisan der italienischen Musik an dem Streite der Gluckisten und Piccinisten. Als musikalischer Schriftsteller ist er in folgenden Werken aufgetreten: „Lettres et articles sur la musique insérés dans les journaux sous le nom de Mélophile pendant nos dernières querelles musicales, en 1780, 81, 82, 83", Paris 1783; „Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique", Paris 1791—1818, zwei Bände; (dieses Werk ist von G. und Framery angefangen und vom Abbé Feytou vollends herausgegeben worden; G. hat indeß nur für den ersten Band und zwar die historischen Artikel gearbeitet); „Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini", Paris 1800; ferner findet man in seinem Hauptwerke, der „Histoire littéraire d'Italie" (mit der Fortsetzung von Salfi), interessante Nachweise über ital. Musikwesen des 11. Jahrh., über Guido von Arezzo, über die provençalischen Troubadours, über einige berühmte ital. Tonkünstler des 14. und 15. Jahrh. (z. B. über Francesco Landino), über die Oper u. s. w.

Gini, (spr. Dschi—), Giovanni Antonio, Kapellmeister in Turin um 1728, hat daselbst die Opern „Mitridate" und „Tamerlano" aufführen lassen.

Giocōso od. **Giojoso,** (spr. Dschokoso, Dschojoso), ital. Bezeichnung für einen tändelnden, fröhlichen, scherzhaften Vortrag eines Stückes oder einer Stelle.

Giordani, (spr. Dschor—), Antonio, zu Anfang des 18. Jahrh. Kapellmeister an der Kirche der 12 Apostel in Rom, hat 1724 dreiundzwanzig zweistimmige Offertorien in den Druck gegeben. — Ein anderer Giordani, Giacomo mit Vornamen, lebte um die Mitte des 17. Jahrh. und hat eine Passionsmusik für 3 Stimmen mit Instrumentalbegleitung komponirt, die sich im Mscrpt. in der Santini'schen Sammlung zu Rom befindet.

Giordani, Giuseppe, il Giordanello zubenannt, geb. zu Neapel im J. 1753, kam jung auf das Conservatorium di Loreto, wo er Mitschüler Cimarosa's und Zingarelli's wurde. Er zeichnete sich in seinem 18. Jahre schon durch seine Leistungen als Klavierspieler und Violinist aus und schrieb auch zu dieser Zeit für das Theater in Pisa seine erste Oper: „L'Astuto in imbroglio". Der Vater des G., seine zwei Brüder und drei Schwestern bildeten eine kleine Truppe, welche in einem kleinen Theater Neapels Buffa-Operetten, Farcen u. s. w. gaben. Derartige Vorstellungen unternahmen sie auch in London, wohin sie 1762 sich begeben hatten, und machten mit ihnen auf dem Haymarket-Theater Furore. Nachdem nun Guiseppe G. seine Studien absolvirt und seine erste obgenannte Oper geschrieben hatte, berief ihn sein Vater ebenfalls nach London. Hier trat er zuerst als Komponist (1772) in einem Pasticcio auf und dann in einer selbstständigen Oper, „Antigono" genannt; dann gab er mehrere Jahre lang Unterricht im Gesang und Klavierspielen, publicirte mehrere Vokal- und Instrumental-Kompositionen und ließ auch bis zum J. 1779 noch die komische Oper „il Baccio" aufführen. Im Frühling des Jahres 1782 war er nach Italien zurückgekehrt und brachte noch in demselben Jahre in Mantua die Oper

„Il ritorno d'Ulisse" auf die Bühne; dieser folgten bis 1792 noch in die 20 theils komische, theils ernste Opern und Oratorien. Darauf wurde er als Musikdirektor der italienischen Oper nach Lissabon berufen und starb daselbst schon im Mai des J. 1794. — Außer den angeführten Opern hat er noch eine Menge Instrumental- und Gesangssachen geschrieben, als Quintette, Quartette und Trio's für Klavier und Streichinstrumente, Sonaten und Uebungsstücke für Klavier, Streichquartette, Violin-Konzerte, ital. Kanzonetten, Duetten für 2 Sopranstimmen; endlich kennt man auch von ihm mehrere Litaneien und Psalmen. — Sein älterer Bruder, Tommaso G., zu Neapel um 1744 geb., lebte, nachdem er in den obengenannten Opernvorstellungen seiner Familie als Buffosänger mitgewirkt hatte, als Musiklehrer und Komponist in London. 1779 verband er sich mit Leoni, um in Dublin eine ital. Oper zu errichten, welches Unternehmen aber mißlang. Trotzdem blieb er in Dublin, verheirathete sich und lebte noch daselbst im J. 1816. — Er schrieb das Oratorium „Isacco", eine englische Oper, „Perseverance, or the third time is the best" (1789 in Dublin aufgeführt), Flötenduo's, Trio's für 2 Flöten und Violoncello, englische Gesänge, Klaviersachen. Viele Sachen seines Bruders Giuseppe sind irrig ihm zugeschrieben worden und von der obengenannten Oper „il Baccio" behaupten auch Einige, daß sie eine Arbeit Giuseppe's G. sei.

Giorgetti, (spr. Dschordschetti), Ferdinando, ein ital. Violinspieler und Komponist unsres Jahrh., in Florenz geb., von dessen näheren Lebensumständen indeß Nichts bekannt geworden ist. Von seinen Kompositionen, einem Violin-Konzert, Violin-Variationen und Duetten, Variationen für Violine, Klarinette und Violoncello u. s. w., sind auch einige in Deutschland (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) gedruckt worden.

Giorgi, (spr. Dschordschi), Filippo, ein vortrefflicher ital. Sänger (Tenorist), der um die Mitte des 18. Jahrh. lebte. Nachdem er auf dem Theater Argentina in Rom geglänzt hatte, sang er in Petersburg an der neuerrichteten ital. Oper. — Ein anderer G., Giovanni mit Vornamen, war ein Komponist der römischen Schule und wurde gegen Ende des 17. Jahrh. geboren. Im J. 1719 wurde er Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni in Laterano und gest. ist er im Jan. des J. 1725. Die genannte Kirche und die Santa Maria Maggiore bewahren in Mscrpt. Offertorien, Messen und Psalmen von ihm auf. —

Giorgis, (spr. Dschordsch—), Giuseppe, geb. zu Turin im J. 1777, erhielt von Colla (und nicht von Viotti, wie Einige behaupten) Unterricht im Violinspielen und kam 1807 nach Paris, wo er sich in einigen Konzerten, ohne gerade großes Aufsehen zu erregen, hören ließ, und auch einige Kompositionen publicirte. Sein Landsmann Blangini, dem er empfohlen war, brachte ihn in die Kapelle des Königs von Westphalen in Cassel, wo er bis 1813 blieb; dann reis'te er einige Jahre mit seiner Frau (einer Sängerin, die ebenfalls in Cassel angestellt war) in Frankreich als Konzertgeber und fixirte sich 1820 in Paris, wo er 3 Jahre darauf im Orchester der Opéra-comique bei der ersten Violine angestellt und 1834 pensionirt wurde. Er hat Streichtrio's, Violin-Variationen und Potpourri's, leichte Violinduetten u. s. w. herausgegeben.

Giornovichi, (spr. Dschornowitki), auch Jarnowicki genannt, Giovanni Mane, berühmter Violinvirtuos und seiner Zeit auch beliebter Komponist für sein Instrument, wurde 1745 zu Palermo geboren und genoß den Unterricht des berühmten Lolli, dessen Lieblingsschüler er wurde. Um 1770 kam er nach Paris und trat hier im Concert spirituel zum ersten Male mit dem 6ten Konzerte seines Lehrers auf, in welcher Leistung er nicht reüssirte; doch erweckte er durch sein zweites Auftreten mit einem Konzerte seiner eigenen Komposition, in welchem er alle seine Vorzüge einer graziösen Eleganz und Leichtigkeit entwickeln konnte, eine durchaus günstige Meinung, ja von der Zeit an wurde sein Spiel und seine Musik in Paris so zu sagen Mode und behielt 10 Jahre lang diese Vogue. 1779 zwang ihn eine Ehrensache, Paris zu verlassen, und er trat in die Kapelle des damaligen Kronprinzen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Doch schon 1783 verließ er Berlin wieder, da er sich mit Duport und anderen Mitgliedern der Kapelle durchaus nicht vertragen konnte. Seitdem brachte er den größten Theil seines Lebens auf Reisen zu und besuchte zunächst Petersburg, Warschau, Wien und andere große Städte. 1792 befand er sich in London, ließ sich hier, wie überall, mit dem größten Erfolg in Konzerten hören und war bis zur Ankunft Viotti's der Alleinherrscher im Gebiete des Violinspiels. Die Concurrenz, die ihm der genannte große Künstler machte, war ihm in der That gefährlich und drängte ihn etwas in den Hintergrund; trotzdem aber hätte er sich ganz gut in London mit seinen nicht zu leugnenden Vorzügen neben seinem Rivalen behaupten können, wenn nicht sein von jeher unregelmäßiges Leben und sein arrogantes, streitsüchtiges Wesen ihm viele Feinde gemacht hätte. In einem Streite u. A. mit J. B. Cramer (dem Klavierspieler) wurde er gegen diesen so beleidigend, daß er (G.) eine Herausforderung erhielt, welche er aber nicht annahm. Dies scheint ihn vollends discreditirt zu haben, denn er verließ 1796 London und begab sich zunächst nach Hamburg, wo er mehrere Jahre vom Konzertgeben und hauptsächlich vom Billardspielen, in dem er Meister war, lebte. Im Anfang des Jahres 1802 besuchte er Berlin wieder und nöthigte das Publikum zur Bewunderung seiner Virtuosität. Von Berlin ging er zu Ende des genannten Jahres nach Petersburg und hatte auch hier ungemeinen Erfolg, bis Rode ihn eclipsirte. Am 21. Nov. 1804 starb er plötzlich, vom Schlagfluß getroffen, während einer Billardpartie. — Seine Kompositionen bestehen in 16 Violin-Konzerten, 7 Sinfonien, 6 Streichquartetten, 16 Violinduetten, Violinsonaten mit Baßbegleitung und Variationen.

Giovanelli, (spr. Dschowa—), Ruggiero, ein berühmter Komponist der römischen Schule, um 1560 zu Velletri geboren, daher er wohl auch G. da Velletri genannt wird. Er soll seine Studien bei Nanini gemacht haben, war (1587) Kapellmeister an der Kirche San Luigi de' Francesi, dann an der des Collegium germanicum und wurde nach dem Tode Palestrina's für würdig befunden, dessen Nachfolger im Kapellmeisteramte an San Pietro in Vaticano zu werden (1594); im J. 1599 wurde er auch als Sänger in die päbstliche Kapelle aufgenommen. Von seinen Werken theilt Baini in seinem Buch über Palestrina ausführliche Nachrichten mit. Es bestehen dieselben hauptsächlich in

mehreren Büchern 5stimmiger Madrigale, 5- bis 8stimmiger Motetten, 3stimmiger Canzonetten, Vilanellen u. s. w., die ungefähr in der Zeit von 1586—1594 zu Venedig und Rom im Druck erschienen. Mehrere Motetten und Psalmen für 8 Stimmen von ihm sind in den von Fabio Costantini (s. d.) 1615, 1616 und 1617 herausgegebenen Sammlungen enthalten; eben so findet man auch in vielen anderen Sammlungen aus dem Ende des 16. Jahrh. Madrigalen u. s. w. von ihm. Baini, der noch von einem Miserere spricht, dessen letztes Versett 8stimmig ist und das sehr lange in der päbstlichen Kapelle gesungen wurde, sagt, daß sich G. auch in zwei- und mehrchörigen Kompositionen ausgezeichnet habe. Endlich finden sich im Archiv der päbstlichen Kapelle noch viele Manuscripte von diesem Meister, Messen, Motetten und Psalmen enthaltend, worunter sich eine 8stimmige Messe auszeichnet, die ganz über Palestrina's Madrigal „Vestiva i colli" gearbeitet ist. 1615 war G. noch am Leben, denn er gab in diesem Jahre den zweiten Theil des auf Befehl des Pabstes Paul V. verbesserten Graduale de Sanctis (der erste Theil erschien 1614) heraus.

Gippenbusch, Jacob, ein Jesuit, zu Speier im J. 1612 geb., trat 1629 in seinen Orden und lehrte nachher in Cöln griechische und römische Literatur, war aber auch dabei Chordirektor. Er starb den 3. Juli 1664 und man kennt an Kompositionen von ihm: „Cantiones musicae 4 vocum"; „Psalteriolum harmonicum cantionum catholicarum per annum quatuor vocibus concinnatum", Cöln 1662; „Cantiones et motettae selectissimae".

Gique, s. Gigue.

Giranek, Anton, Violinist, Klavierspieler und Komponist, geb. in Böhmen um 1712, lebte einige Jahre in Prag, begab sich dann nach Warschau, wo er in der königl. Kapelle als erster Violinist angestellt wurde, und starb in Dresden als Musikdirektor am 16. Januar 1761. Seine Kompositionen, von denen nur wenige gedruckt sind, bestehen in 24 Violin-Konzerten und mehreren Konzerten für Klavier, für Gambe und für Flöte. Er ist der Vater der berühmten Sängerin Madame Koch.

Giraud, (spr. Schiroh), François Joseph, Violoncellist und Komponist, trat 1762 in's Orchester der pariser großen Oper und blieb daselbst bis Ende des J. 1767; auch war er Kapell- und Kammermusikus des Königs. Seinen Ruf als Komponist begründete er durch einige Kirchensachen, die im Concert spirituel mit Beifall aufgeführt wurden und unter denen man besonders ein Regina Coeli hervorhob. Mit Berton dem Aeltern komponirte er zusammen „Deucalion et Pyrrha" (1755 aufgeführt) und allein im Jahre 1762 „l'Opéra de Société". Außerdem hat er ein Buch Violoncell-Sonaten herausgegeben.

Girbert, Christoph Heinrich, eines Predigers Sohn aus dem Dorfe Fröhnstockheim bei Crailsheim in Würtemberg, geb. daselbst am 8. Juli 1751, erhielt, da sein Vater sehr früh starb und seine Mutter kaum das Nöthige zu ihrem Unterhalt hatte, in seinem 12. Jahre erst, als seine Mutter sich wieder an einen Geistlichen in Alten-Schönbach bei Kloster Eberach verheirathet hatte, von diesem einigen Unterricht im Singen, Klavier- und Orgelspielen. Die Natur hatte ihn mit einem so großen musikalischen Talente begabt, daß er, un-

geachtet der Ungründlichkeit und Einseitigkeit des stiefväterlichen Unterrichts, dennoch schnelle und bedeutende Fortschritte in der Kunst machte. Bald konnte er in der Kirche seines Ortes zum Gottesdienste die Orgel spielen und dies bewog den Kantor Stadler in Bimbach, ihm gründlichen Unterricht im Generalbaß, Klavier- und Orgelspielen zu ertheilen. Doch war dies nur einen Sommer hindurch möglich, weil Schönbach von Bimbach zu weit entfernt war, als daß G. den Weg auch im Winter hätte machen können. So war er im Ganzen sich selbst überlassen; erwarb sich aber durch rastlosen Fleiß eine mehr als gewöhnliche Fertigkeit auf dem Klaviere und gute Kenntnisse in der Setzkunst. 1769 ließ er sich als Musiklehrer in Baireuth nieder und 1784 engagirte ihn der Schauspieldirektor Schmidt (vulgo Opernschmidt genannt) als Musikdirektor bei seiner Gesellschaft. Als solcher brachte er 7 Operetten zur Aufführung, die er zum Theil schon früher komponirt hatte. 1786 trennte er sich wieder von Schmidt und nahm seinen Wohnsitz auf's Neue in Baireuth, wo er als Musiklehrer gegen 1826 gestorben ist. — Er schrieb viele Klavierkonzerte, gegen 20 Sonaten und Sonatinen für Klavier, Sinfonieen, Quartette u. s. w. alles meist in einem leichten und gefälligen Styl, ohne große künstlerische Tiefe und Bedeutsamkeit.

Girolamo di Navarra, nach Arteaga's Geschichte der ital. Oper ein berühmter Tonkünstler aus der Mitte des 16. Jahrh., von Geburt ein Spanier, der sich aber die größte Zeit seines Lebens in Italien aufhielt und hier seinen Ruf begründete. Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon hält ihn für eine und dieselbe Person mit dem, aber bloß dem Namen und einem gedruckten Motettenwerke nach bekannten Girolamo da Monte del Olmo. — Ein anderer Girolamo da Udine war Konzertmeister, oder, wie er sich auf dem zu Venedig von ihm herausgekommenen Werke: „Il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromenti" nennt, Capo de' Concerti delli stromenti di fiato, della Illust. Signoria di Venezia, und wie Garzoni in seiner „Piazza universale di tutte le professioni del mondo", Venedig 1585, (Discorso 42.) berichtet, ein guter Komponist. Bestimmtes über die Zeit seines Lebens und Wirkens hat sich nichts ermitteln lassen. Wahrscheinlich ist es ein Druckfehler, wenn Walther das Druckjahr des obengenannten Werkes von G. als 1148 angiebt. Vielleicht sollte es heißen 1448 oder auch 1584.

Giroust, (spr. Schiruh), geb. zu Paris den 9. April 1730, kam in seinem 7ten Lebensjahre in die Maitrise der Notre-Dame-Kirche, wo er unter Goulit seine musikalischen Studien machte. In seinem 19ten Jahre wurde er Musikmeister an der Metropolitankirche in Orleans. 1768, als zu Paris eine goldene Medaille als Preis für die beste Komposition des Psalms Super flumina Babylonis ausgesetzt wurde, nahm auch er an der Preis-Bewerbung Theil. Dauvergne, damals Direktor des Concert spirituel in Paris, erhielt in die 20 Arbeiten eingesandt. Die Stimmen der Entscheidung waren zwischen 2 unter ihnen getheilt und da man sich nicht einigen konnte, welcher von beiden der Preis gebühre, sah man sich genöthigt, noch eine zweite Medaille prägen zu lassen. Nach Eröffnung der versiegelten Namenszettel fand man aber, daß beide Kompositionen nur einen Verfasser hatten, und dieser war G. 1769 wurde

er als Musikdirektor an die Kirche der Innocents nach Paris berufen, 1775 an die Stelle des Abbé Gauzargues zum königl. Kapellmeister zu Versailles ernannt, und einige Jahre darauf zum Intendanten der gesammten Hofmusik. Beim Ausbruch der Revolution verlor er natürlich seine Stellen und starb in kümmerlichen Umständen zu Versailles am 28. April 1799. — Er schrieb eine große Menge von Kirchensachen, darunter auch ein Oratorium „der Durchgang durch das rothe Meer"; die Bibliothek des pariser Conservatoriums besitzt die Original-Partituren derselben. Fétis spricht mit Verachtung von G's Arbeiten und nennt sie geradezu miserabel.

Gis, der durch ein Kreuz (♯) um einen halben Ton erhöhete Ton G, oder die neunte Stufe unserer diatonisch chromatischen Tonleiter.

Gis-Dur, eine Tonart, die wegen der 8 Kreuze Vorzeichnung, welche sie verlangt, als Grundtonart eines Tonstückes nicht gebraucht wird und nur im Verlauf der Modulation eines Stückes vorkommt. Man gebraucht statt ihrer das von ihr nur enharmonisch verschiedene As-Dur.

Gis-Moll ist die sogen. parallele Moll-Tonart der Dur-Tonart H-Dur, vom Tone Gis (s. vor. Art.) als Tonica (Grundton) ausgehend und zur Herstellung ihrer diatonischen Scala die Töne f, c, g, d, a (gleich H-Dur) durch ein Kreuz in fis, cis, gis, dis und ais verwandelnd, diese Kreuze auch, als äußerliches Kennzeichen, auf die Plätze der resp. Noten vorn auf dem Liniensystem (nach dem Schlüssel) setzend.

Gittith, ein Wort, das als Ueberschrift einiger Psalmen und in anderen Schriften des A. T., wo von Gesang und Musik die Rede ist, vorkommt. Einige Erklärer wollen darunter das Instrument verstanden wissen, auf dem der Gesang jener Psalmen sei begleitet worden; Andere nehmen an, daß es eine eigenthümliche Gesangsweise, eine Volksmelodie bedeute, die in einer gewissen Gegend, und zwar in den beiden Städten Gath, wovon die eine die Hauptstadt der Philister war, die andere in dem Landestheile des Namens Dan lag, besonders gebräuchlich war und nach welcher denn die Psalmen söllten gesungen werden. Diese Deutung gewinnt auch dadurch noch an Wahrscheinlichkeit, daß David, der Verfasser der Psalmen, auf seiner bekannten Flucht längere Zeit unter den Gittithern (so hießen die Einwohner von Gath) lebte und hier wohl ihre National-Melodie kennen lernte.

Giubilei, (spr. Dschubiléi), Pater Andrea, geb. zu Pistoja, war um die Mitte des vorigen Jahrh. Maestro an der Kirche des Klosters del San Bambino Gesù in Rom und wird von Baini in seinem Werke über Palestrina als ein guter Tonsetzer aus der römischen Schule und besonders als vortrefflicher Kontrapunktist aufgeführt. Seine Werke sind Mscrpt. geblieben und befinden sich im Archiv der päbstlichen Kapelle.

Giubiloso, (ital.), Bezeichnung für den jubelnden, schwungvollen, lebendigen Vortrag einer Stelle in einem Tonstücke.

Giubetti, (spr. Dschu—), Giovanni, aus Bologna gebürtig und geistlichen Standes. Er befand sich zur Zeit der Wahl Gregor's XIII. zu Rom und wurde von diesem Papste zu einem seiner Kaplane ernannt, auch erhielt er im J. 1575 ein Benefiziat an der Vatikanischen Hauptkirche. Nach Baini's Zeugniß war er ein Schüler von Palestrina und übernahm im Verein mit

12*

diesem einen Theil der Verbesserung des Gregorianischen Gesanges: eine Arbeit, der er sich später ausschließlich widmete und zu deren Behufe er 4 Werke herausgab: „Directorium chori", „Cantus eccles. passionis", „Cantus eccles. officii maj. hebdomadae" etc. und „Praefationes in canto fermo juxta ritum Sanctae Rom. Eccles. emendatae". (Von dem ersten der genannten Werke veranstaltete G. 1589 eine zweite Auflage, und von dem letzten Franc. Suriano 1619). G. starb am 30. Nov. 1592 zu Rom im Alter von 60 Jahren.

Giuliani, (spr. Dschu—), 1) Antonio G., lebte als Cembalist am Theaterorchester zu Modena und brachte dort im J. 1784 eine komische Oper „Guerra in pace" zur Aufführung. — 2) Cecilia G., geb. Bianchi, eine vortreffliche Sängerin zu Ende des 18. Jahrh. 1790 sang sie auf der Scala in Mailand und das Jahr darauf in Wien, wo sie noch im J. 1796 war und das Publikum durch die Schönheit ihrer Stimme und durch deren wundervolle Ausbildung und Biegsamkeit entzückte. — 3) Francesco G., zu Vicenza in den letzten Jahren des 16. Jahrh. geb., hat 1630 eine Sammlung Messen zu Venedig in den Druck gegeben. — 4) Francesco G., geb. zu Florenz im J. 1760, war im Violinspielen ein Schüler Nardini's und in der Komposition des Bartolomeo Felici. Noch sehr jung erhielt er eine Anstellung als erster Violinist an einem Theater seiner Vaterstadt und widmete sich auch später dem Unterrichtgeben im Klavier-, Harfen- und Violinspiel und im Gesange. Er lebte noch 1812 zu Florenz. — Gestochen sind von ihm Streichquartette und mehrere Sammlungen Violin-Duetten. — 5) Mauro G., berühmter Guitarren-Virtuos und auch eine Zeit lang beliebter Komponist für sein Instrument, geb. um 1780 in Bologna, ging gegen Ende des Jahres 1807 nach Wien und blieb daselbst bis 1813, wo er wahrscheinlich nach Italien zurückkehrte; wenigstens hörte man in Deutschland nach dieser Zeit Nichts mehr von ihm. (Sonaten, Etüden, Rondo's, Potpourri's, Variationen für eine Guitarre, eine große Menge Duo's, Tänze, Divertissements, Fantasien für 2 Guitarren, 3 Guitarren-Konzerte, eine konzertirende Serenade für Guitarre, Violine und Violoncello, ein Quartett für Guitarre, 2 Violinen, Viola und Violoncello.

Giuliano Tiburtino, ein berühmter Tonsetzer des 16. Jahrh., von dem sich in einer zu Venedig 1579 gedruckten Sammlung dreistimmige Ricercaren und Fantasien — accommodate da cantare e sonare per ogni istromenti, wie auf dem Titel steht — befinden. In derselben Sammlung befinden sich auch Ricercaren und Madrigalen von Hadrian Willaert und Cyprian Rore.

Giulini, Andreas, bis in's Jahr 1771 Kapellmeister am Dom zu Augsburg, war der Sohn eines dasigen Sprachlehrers. Bei seinen gründlichen theoretischen Kenntnissen und seiner vortrefflichen Methode beim Gesangunterricht erzog er viele gute Sänger für seinen Kirchenchor. Ueberdies gehörte er zu den beliebtesten Komponisten seiner Zeit, namentlich im Kirchenstyle. Von seinen Sachen ist indeß Nichts gedruckt worden.

Giusto, (spr. Dschusto), ital. Adjectivum, welches mit gehörig, angemessen zu übersetzen ist. Tempo giusto heißt daher ein richtiges, angemessenes, dem Charakter des Tonsatzes gemäßes Zeitmaß.

Gizzi, (spr. Dschizzi), Domenico, berühmter Sänger und Gesanglehrer, geb. im J. 1684 in Arpino, einer kleinen Stadt im Königreich Neapel, hatte den Angelio, seinen Landsmann, zum ersten Lehrer in der Musik und ging dann, nachdem er schon ein sehr geschickter Sänger geworden, zu seiner weitern Ausbildung auf das Conservatorium S. Onofrio zu Neapel, welches damals unter Aless. Scarlatti's Leitung stand und wo Porpora und Durante seine Mitschüler wurden. Er befleißigte sich zuerst der Komposition und schrieb Mehreres für Kirche und Kammer; Scarlatti aber, der in ihm die Eigenschaften eines bedeutenden Singlehrers entdeckte, rieth ihm, eine eigene Gesangschule zu eröffnen. Er folgte diesem Rathe und aus seiner Schule gingen unter anderen Ausgezeichneten besonders Feo und der berühmte Sopranist Conti hervor, welcher letztere aus Dankbarkeit für seinen Lehrer den Beinamen Gizziello annahm. 1740 hörte G. auf, Unterricht zu geben und zog sich in seine Vaterstadt zurück, wo er fünf Jahre darauf starb.

Gläser, Franz, geb. im Jahre 1792, war zuerst Musikdirektor am Leopoldstädter Theater in Wien, dann in den dreißiger Jahren unseres Jahrh. am Königstädtischen Theater in Berlin und ist seit 1842 Hofkapellmeister in Kopenhagen. Von seinen Opern hat nur „des Adlers Horst" (Text von Holtei) Glück gemacht; die anderen, z. B. „der Bernsteinring", „die Brautschau", „der Rattenfänger von Hameln" sind spurlos vorübergegangen. Die erstgenannte Oper ist 1833 in Berlin zum ersten Male aufgeführt worden und enthält manches Gute. Man hört schon seit einer Reihe von Jahren gar Nichts mehr von G. und er ist in der musikalischen Welt so gut wie verschollen.

Gläser, Carl Ludwig Traugott, geb. 1747 und gest. am 31. Januar 1797, war Kantor, Musikdirektor und Lehrer am Seminar in Weißenfels. Er stand zu seiner Zeit in dem Rufe eines erfahrenen und vielgebildeten Musikers, besonders aber gründlichen Lehrers. Man hat viele Kirchensachen von ihm, die aber Mscrpt. geblieben sind. In den Druck gab er 1794 nur „Kurze Klavierstücke zum Gebrauche beim Unterricht". Es ist dies eine Sammlung von Menuetten und Polonaisen aus allen Tonarten, die J. F. Doles, G's Freund und Lehrer, mit einer belobenden Vorrede begleitete. Von G. sind auch die sehr bekannt gewordenen Melodien zu den Liedern: „Feinde ringsum" rc., „Flamme empor!" rc., für deren Komponisten man lange Zeit Gluck hielt. Sie sind aus Cramer's Roman „Hermann von Nordenschild" und G. komponirte sie im J. 1792. — Sein Sohn, Carl Gotthelf G., geb. am 4. Mai 1784 zu Weißenfels, erhielt von ihm den ersten Unterricht in der Musik und kam dann nach Leipzig auf die Thomasschule. Hier erhielt er von Hiller noch Unterricht und später von Aug. Eberh. Müller im Klavierspielen und in der Harmonielehre, sowie von Campagnoli im Violinspielen. In seinem 20. Jahre studirte er in Leipzig die Rechte, gab diese aber nachgehends aus Liebe zur Musik auf und wandte sich als Musiklehrer nach Barmen, wo er auch Inhaber einer Musikalien-Handlung wurde und am 16. April 1829 starb. — Er hat mehrere tüchtige Elementar-Werke, z. B. ein Liederbuch für Schulen, eine praktische Klavierschule, eine kurze Anweisung zum Singen (für Volksschulen), ein musi-

kalisches Schulgesangbuch, eine kurzgefaßte Harmonielehre u. s. w. herausgegeben und auch an 20—25 Werke Kompositionen — Motetten, Choräle, Kinderlieder, Klaviersonaten, Fantasien, Variationen u. s. w. veröffentlicht. Endlich existirt auch von ihm ein Gesangbuch für das Großhztḥ. Niederrhein mit leichten Zwischenspielen.

Gläser, Michael, geb. zu Gelenau im J. 1692 und gest. 1772, war ein berühmter Orgelbauer, beschränkte sich jedoch nur auf die Verfertigung von Positiven und denen ähnliche kleine Werke. Darin indessen war er so ausgezeichnet, daß er sich eines weit verbreiteten Rufes erfreuete und daß selbst Orgelbauer, die größere Werke aufrichteten, wenn sie Positive oder kleine Brustwerke mit diesen verbinden wollten, solche meistens nur von ihm anfertigen ließen.

Glarean, Heinrich, ein Philosoph, Mathematiker, Historiker, Musikgelehrter und auch Dichter, überhaupt einer derjenigen Männer, welche am thätigsten und erfolgreichsten zur Hebung der Künste und Wissenschaften im 16. Jahrh. mitwirkten. Er hieß eigentlich Heinrich Loritus und war im J. 1488 im Canton Glarus in der Schweiz geboren, daher er den Namen Glareanus annahm. Sein Lehrer in der Musik war Joannes Cochlaeus und bei diesem erlangte er nicht bloß seine theoretischen Kenntnisse, sondern wurde auch im Praktischen geübt, denn man weiß, daß er im J. 1512 vor dem Kaiser Maximilian sich in einem von ihm verfaßten und komponirten lateinischen Gedichte als Sänger hören ließ und sich zugleich auf einem Instrumente begleitete. (Von dem genannten Kaiser wurde er auch zum gekrönten Dichter ernannt.) 1515 wurde er als Lehrer der Mathematik nach Basel berufen, hielt dann auch philosophische Vorlesungen und erhielt im J. 1521 auf des berühmten Erasmus Empfehlung eine Professur der schönen Wissenschaften an der pariser Universität. Drei Jahre darauf lehrte er wieder in Basel Philosophie, ging aber, als im J. 1529 dort religiöse Unruhen ausbrachen, nach Freiburg im Breisgau, wo er Vorlesungen über Geschichte und Literatur hielt und viele Schüler aus ganz Deutschland um sich versammelte. In Freiburg starb er auch in absoluter Zurückgezogenheit am 28. Mai des J. 1563. — Seine theoretischen Werke waren für seine Zeit von hoher Bedeutung und gehören zu dem Klarsten und Methodischesten, was über Musikalisches im 16. Jahrh. geschrieben worden ist; es sind folgende: 1) „Isagoge in musicen" etc. (nach der Dedikations-Epistel zu Basel 1516 erschienen und jetzt äußerst selten geworden); es handelt über Solmisation, Mutation, Intervalle, Tonarten u. s. w. und enthält zum Schluß ein Lobgedicht auf die Musik. Dreißig Jahre nach diesem ersten Werke publicirte er 2) sein „Dodecachordon" (Basel 1547), ein gut geschriebenes und interessantes Werk. Der Zweck desselben ist, zu beweisen, daß die Zahl der Kirchentöne nicht 8, sondern 12 ist und daß diese 12 Kirchentöne mit den Modi der griechischen Musik übereinstimmen. G's Werk ist in 3 Bücher getheilt: im ersten setzt er die Lehre der 8 Kirchentöne, wie sie damals gewöhnlich waren, auseinander und begleitet diese Lehre mit interessanten Bemerkungen; im zweiten stellt er seine 12 Töne auf und im dritten ist die Anwendung derselben auf die harmonische und mensurirte Musik gemacht. Dieser dritte Theil des Werkes ist von höchster Wichtigkeit durch die vielen Beispiele aus Kompositionen des 15. und 16. Jahrh.,

z. B. aus Sachen von Ockeghem, Hobrecht, Josquin u. s. w., die an sich schon äußerst selten sind und deren einzelne Stimmen auch ohne G. nur sehr schwer zu einer Partitur zu vereinigen gewesen wären. Ein Auszug aus dem Dodecachordon wurde von Litavicus Wonegger verfertigt und erschien 1557 zu Freiburg unter dem Titel: „Musicae epitome ex Glareani Dodecachordo"; eine zweite Auflage davon erschien zu Freiburg 1559 und ihr war der Panegyricus der 13 Schweizerstädte, von Glarean gedichtet und von Manfred Barbarin fünfstimmig komponirt, beigefügt. — Draudius und nach ihm Andere führen auch noch von G. ein Werk an: „De musices divisione ac definitione", welches 1549 zu Basel erschienen sein soll, in der That aber gar nicht existirt und dessen Titel nur der des ersten Capitels im Dodecachordon ist. — Endlich veranstaltete auch G. eine sehr gute Edition der Werke des Boethius, welche 7 Jahre nach seinem Tode, also 1570 zu Basel erschien.

Glaschord, ein mit Glassaiten bezogenes Klavierinstrument, das ein gewisser Beyer zu Paris, ein Deutscher von Geburt, 1785 erfand. Den Namen Glaschord gab ihm Franklin. Sonst hat man keine Nachrichten mehr darüber, außer daß es nach seiner Vollendung einige Wochen lang von dem Erfinder öffentlich ausgestellt und gespielt wurde, aber gleich damals, bei den Instrumentenmachern besonders, wenig Theilnahme fand. Wahrscheinlich ist nur dies eine Exemplar verfertigt worden und Mechanismus und innerer Bau ein Geheimniß des Erfinders geblieben.

Glaser, Johann Michael, geboren zu Erlangen im J. 1725, galt als Violinist in der Anspach'schen Hofkapelle, in welcher er bis 1774 angestellt war, für einen der fertigsten Virtuosen auf seinem Instrumente. 1775 kam er als Kammer- und Stadtmusikus nach Erlangen, wo er in einem der letzten Jahre des vorigen Jahrh. starb. Außer der Violine spielte er noch mehrere andere Instrumente sehr fertig und geschmackvoll. Von seinen Kompositionen, die gleich seinem Spiel einst sehr geschätzt wurden, sind nur noch 6 Sinfonien vorhanden, die 1748 als sein erstes Werk zu Amsterdam gestochen wurden.

Gleicher Contrapunkt, s. Contrapunkt.

Gleichheit der Stimme nennt man die künstliche Verbindung der verschiedenen Register der menschlichen Stimme, durch welche ein gleichmäßiger Ansatz in allen Lagen der Stimme bewerkstelligt wird. Von Natur hat jede Stimme verschiedene Register, welche sich wie bei der Orgel, von der der Ausdruck Register entnommen ist, durch wesentliche Klangverschiedenheit auszeichnen; wird diese Klangverschiedenheit der Stimmregister gegenseitig ausgeglichen, d. h. unmerklich gemacht, spricht die Stimme in allen Lagen gleichmäßig an, so erhält die Stimme Gleichheit.

Gleichmann, Johann Andreas, geb. zu Bockstadt am 13. Febr. 1775, wurde in seiner Jugend von guten Lehrern in der Musik unterrichtet und erhielt auch eine sorgfältige wissenschaftliche Bildung; 1794 wurde er Hofmusikdirektor in Hildburghausen. Komponirt hat er zumeist Lieder und Sachen für die Kirche, wovon indeß nur wenig im Druck erschienen ist (zwei Liedersammlungen, verbesserte Melodien der Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls, mit Orgel-

begleitung, ein Stück für Pianoforte und Clarinette oder Violine); besonders aber ist er als tüchtiger musikalischer Schriftsteller und Kritiker zu nennen, wie viele Aufsätze von ihm in der Leipz. allg. mus. Zeit. u. in der Cäcilia beweisen.

Gleichmann, Johann Georg, geb. zu Stelzen bei Eisfeld am 22. Dec. 1685, lernte bei dem Stadtorganisten Zahn zu Hildburghausen Klavier- und Orgelspielen, und wurde darauf 1706 Organist zu Schalkau bei Coburg, von wo er dann 1717 nach Ilmenau, erst als Organist und Schulcollege, berufen, dann aber 1744 zugleich auch zum Bürgermeister daselbst ernannt wurde, und dann als solcher endlich gegen 1770 starb. Er ist der zweite Erfinder oder eigentlich erste Verbesserer des sogenannten Gambenwerks (s. d. u. Bogenklavier). Von Natur mit vielem Talente zu mechanischen Arbeiten und daneben mit einer seltenen Liebe zur Musik begabt, verfertigte er sich als zwölfjähriger Knabe schon ohne alle Anleitung ein kleines Klavier und kurz darauf noch mehrere andere Instrumente. Doch ließen später seine eigentlich musikalischen Studien ihm keine Zeit zu dergleichen Arbeiten, bis 1709 sein Schwager, ein Geistlicher, ihn aufmunterte, jenes herrliche mechanische Talent nicht unbenützt zu lassen, vielmehr es weiter auszubilden. Er übte darauf dasselbe zunächst an dem Gambenwerk, das nachgehends (1758) einer seiner Verwandten, Namens Risch, nachahmte, auf Reisen öffentlich zeigte und endlich in einem Exemplar an den fürstl. Hof zu Sondershausen verkaufte, und bauete dann, nachdem er an dem Gambenwerke mehrere wesentliche Verbesserungen glücklich vollendet hatte, einige Lauten-Klaviere ohne Bekielung mit einem sogen. Harfen-Zuge, die bei ihrem ersten Erscheinen viel Aufsehen erregten und auch ziemlich theuer bezahlt wurden. — Als Orgelspieler zählte man G. ebenfalls unter die Meister seiner Zeit. Als Komponist indessen hat er sich, wenigstens durch ein erschienenes Werk, der Welt nicht bekundet.

Gleißner, (zuweilen auch Gleisner geschrieben), Franz, geb. zu Neustadt im J. 1760, kam sehr jung auf das Seminar zu Amberg und zeigte schon damals die glücklichsten Anlagen für Musik und Poesie. Er war erst 18 Jahre alt, als er auf den Tod des Churprinzen Maximilian Joseph von Baiern ein Requiem komponirte. Einige Jahre darauf ging er nach München, wo er seine philosophischen Studien vollendete und auch sich in der Musik noch weiter ausbildete. Um 1800 wurde er in der churfürstl. Kapelle angestellt und 1815 war er noch am Leben. Er hat Instrumental-Kompositionen verschiedener Art, dann Messen und Offertorien, ein Oratorium „Lazarus", die Operette „der Pachtbrief", ein Melodram „Agnes Bernauerin", mehrere Ballette u. s. w. verfaßt und publicirt. Besonders aber ist er als Derjenige zu nennen, welcher durch die Sennefelder'sche Erfindung der Lithographie auf die Idee gebracht wurde, auch Noten auf Stein zu graviren und sie dann abzudrucken. Er verband sich mit dem Musikhändler Falter in München, der die Pressen beschaffte, und gab bei ihm als erstes Erzeugniß der Notenlithographie im J. 1798 ein Heft Lieder mit Klavierbegleitung heraus. 1799 folgte er auch André nach Offenbach und richtete diesem eine Noten-Steindruckerei ein, so wie er auch im Interesse seiner Erfindung mehrere Reisen nach Wien machte.

Gleitsmann (....), Lauten-Virtuos und Komponist für sein Instrument, wurde in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts zu Arnstadt im Fürstenthum Schwarzburg-Sondershausen geboren, studirte um 1716 in Leipzig neben der Jurisprudenz auch Musik und kam nachgehends nach Prag, wo er sich zum vollendeten Virtuosen auf der damals sehr beliebten Laute bildete und als solcher in hohem Ansehen stand. 1730 kam er als Kammermusikus in die Würzburger Kapelle und starb als solcher um 1760. Von seinen Kompositionen kennt man 12 sogen. Parthien für die Laute, die sich in der Breitkopf'schen Manuscripten-Sammlung zu Leipzig befanden.

Gleitsmann, Paul, wahrscheinlich der Vater des Vorhergehenden, geb. zu Weißenfels, wo sein Vater Stadtmusikus war, studirte die Komposition bei dem dasigen berühmten Konzertmeister Beer und ward dann 1690 als Kammerdiener und Kapellmeister beim Grafen von Schwarzburg zu Arnstadt angestellt, wo er am 11. November 1710 starb. Man zählte ihn zu den gebildetsten Musikern und beliebtesten Komponisten seiner Zeit; jedoch ist kein Werk von ihm mehr vorhanden, welches diesen Ruf auch noch jetzt begründet erscheinen ließe.

Glettinger, Johann, Sohn eines Adjuvanten an der Marien-Magdalenen-kirche in Breslau, wurde daselbst geb. am 20. August 1661, sehr sorgfältig von seinem Vater in der Musik unterrichtet und erlangte eine für seine Zeit bedeutende Fertigkeit auf dem Klavier, der Violine, Orgel, Harfe, Viola da Gamba, Viola di Bordone und mehreren Blasinstrumenten. 1684 machte er eine Kunstreise nach Thorn, Danzig, Litthauen, Preußen und Pommern, und wurde nach seiner Rückkehr als Rathsmusikus nach Danzig berufen, von hier aber schon 1690 wieder nach Breslau als Ober-Organist an der Elisabethkirche, als welcher er 1739 starb. In Schlesien zählt man ihn zu den besten Organisten der Vorzeit.

Glettle, Johann Melchior, geb. zu Bremgarten in der Schweiz, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Augsburg und einer der fleißigsten und beliebtesten deutschen Komponisten seiner Zeit. Gerber theilt in seinem alten Tonkünstler-Lexikon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß seiner Kompositionen mit, die in Motetten, Messen, Psalmen und auch weltlichen Gesängen (sogen. Vokal-Konzerten) mit und ohne Instrumentalbegleitung bestehen.

Glied (eines Taktes), s. Taktglied.

Glinka, Michael von, ein ausgezeichneter russischer Tonsetzer, geboren im J. 1804 bei Smolensk, studirte von 1830 an in Italien Musik und Gesang, ging 1833 nach Berlin, wo er noch bei Dehn Generalbaß trieb, und kehrte dann nach Rußland zurück, wo er als Komponist und Dirigent eine große Thätigkeit entwickelte. In der Zeit von 1840—50 hielt er sich viel in Paris und Spanien (namentlich zu Sevilla) auf, und kam 1856 wieder nach Berlin, wo er in größter Zurückgezogenheit musikgelehrten Studien über die alten byzantinischen Kirchentonarten lebte, bis ihn am 15. Februar dieses Jahres (1857) nach vielen Leiden der Tod hinwegraffte. Vom Kaiser von Rußland war er zum Hofkapellmeister, Direktor der Oper und des Kirchenchors ernannt worden. Glinka war der erste Nationalrusse, von dem große Opern aufzuweisen sind.

Besonders hat seine Oper „Das Leben für den Czar" einen großen Ruf, und Ulibischeff nennt sie in seinem Buche „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs", pag. 34, eine der größten Produktionen unsers Jahrhunderts und einen der markantesten Fortschritte der dramatischen Musik im Allgemeinen. Leider kennen wir das Werk gar nicht; wir müssen also dahingestellt sein lassen, in wie weit Ulibischeff übertrieben hat, oder nicht. Von seinen sonstigen Kompositionen haben besonders die Romanzen Ruf. Dem Versprechen nach sollen in Deutschland mehrere seiner noch nicht gedruckten Werke erscheinen; bis dies geschehen ist, muß man sich allerdings ein abschließendes Urtheil über seine Produktionen und die Tragweite seines Talents überhaupt aufsparen.

Gliß, Johann, ein guter Orgelbauer in Nürnberg, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh., bauete u. A. die Orgel in der lutherischen Kirche der genannten Stadt in den Jahren 1737 und 1738.

Glissando (ital.), eine Bezeichnung, die man für auf- oder abwärtssteigende Klavier-Tonleiterpassagen (bei denen jedoch keine Obertasten vorkommen dürfen), welche in schnellster Folge ihrer einzelnen Töne und nur mit einem Finger (gemeiniglich dem Daumen, zweiten oder dritten Finger) ausgeführt werden sollen, angewendet findet. Dergleichen Passagen setzt man auch statt G. die Bezeichnung con un dito = mit einem Finger, bei.

Glissicato (ital.), Bezeichnung für die sanft fließende, vollkommen abgeglättete und geschmeidige Ausführung einer Passage in schnellen Noten.

Glocke. Das Instrument dieses Namens, seine Form, Beschaffenheit, Bestimmung u. s. w. ist zu bekannt, als daß es hier einer weitern Erklärung bedürfte. Nur in Beziehung auf die Kirchenglocken wollen wir erwähnen, daß dieselben zuerst in den christlichen Kirchen zu Nola in Campanien (daher der lat. Name Campana für G.) durch den Bischof Paulinus eingeführt wurden. Früher hießen die Glocken Tintinnabula. Um 550 kamen sie nach Frankreich. Papst Sabinian (gest. 605) verordnete zuerst, daß die Stunden durch Glockenschläge angedeutet werden sollten; in England hatte man schon 680 Glocken, in Deutschland aber erst im Anfang des 11. Jahrhunderts.

Glockencymbel, zunächst ein schon bei den alten Hebräern unter dem Namen Methsiloth (s. d.) gebräuchliches Instrument; dann versteht man auch wohl darunter das, was die Orgelbauer Cymbelzug nennen (s. d.).

Glockenschlag, Glöckchen. Wenn man auf der Violine oder Viola eine bloße tiefe Seite vollkommen rein anstreicht und diese dann, ohne sie ferner mit dem Bogen zu berühren, mit einem Finger schnell, aber sanft berührt, so giebt sie, wenn das Instrument gut ist, einen den Klang einer kleinen Glocke ähnlichen Ton, den man Glockenschlag oder Glöckchen nennt. Man sieht denselben, wenn ihn das Instrument auf allen Saiten angiebt, als ein Zeichen der durchgehends gleichen Reizbarkeit der Resonanzdecke und des gleichen Tons der Instrumente an.

Glockenspiel, auch Carillon (spr. Karilljong), Campanett und ital. Campanetta genannt. Alle Glockenspiele, welchen der eben bezeichneten Namen sie auch führen mögen, sind nichts Anderes als eine, je nach dem beliebigen

Tonumfang des Instrumentes bestimmte Anzahl von Glocken in abgestufter Größe und Stärke, die nach der diatonischen oder diatonisch-chromatischen Tonleiter geordnet und gestimmt sind, und entweder vermittels einer Klaviatur, also ganz wie ein Klavier, oder vermittels einer Walze, wie in den Drehorgeln (nur mit dem Unterschiede, daß dieselbe in diesen durch eine Kurbel, in den Glockenspielen aber gewöhnlich durch Gewichte oder Federkräfte in Bewegung gesetzt wird), durch den Klaviertangenten ähnliche, aber bewegliche Hämmer, oder endlich auch durch zwei kleine Schlägel (Hämmerchen), die vom Spieler (Glockenspieler, Campanist, Carillonneur [spr. Karilljonöhr]) mit beiden Händen, zwischen deren zweitem und drittem Finger er dieselben hält, zum Klang gebracht werden. Solche Glockenspiele werden nun nicht allein in verschiedener Größe, sondern auch in verschiedener Art und zu verschiedenen Zwecken verfertigt. — 1) Hat man tragbare Glockenspiele, von verschiedener Größe, entweder als wirkliche Tasten-, Klaviatur-Instrumente, oder durch Walzen mit Gewicht oder Federkraft getrieben, oder endlich von dem Spieler selbst geschlagen. Die Glocken selbst liegen, einzeln oder gemeinschaftlich befestigt, dabei frei in einem Kästchen, das von den Spielern an einem Bande oder Riemen, wie die Drehorgeln, getragen wird. Die Klavier-Instrumente dieser Art nennt man gewöhnlicher Carillons, und werden hauptsächlich in den Niederlanden häufig angetroffen. Die mit Walzen ꝛc. findet man, in kleinerem Tonumfange, auch in Dosen, Etuis, Gemälden, Uhren, Toiletten u. s. w angebracht. — 2) Hat man solche Glockenspiele auf Thürmen öffentlicher Gebäude, und hier entweder mit einer Klaviatur oder mit einer Walze. Sie sind ebenfalls in Holland häufig; in Deutschland findet man u. A. ein G. auf dem Thurm der Parochial-Kirche in Berlin. — 3) In der Orgel, wo es eben seines Charakters wegen auch Glockenregister, Glockenzug heißt, gehört das Glockenspiel zu den Nebenstimmen, und ist ein wirklicher, für sich bestehender Registerzug, durch welchen in der Fronte der Orgel befindliche und zu dieser eingestimmte Glocken, vermöge darüber liegender und durch Abstrakte mit einem Manual in Verbindung gesetzter Hämmer, die aber nicht auf den Glocken liegen, sondern von leichten Federn über ihnen in der Schwebe gehalten werden, gespielt (geschlagen) werden können. In der Regel sind diese Glocken bloße Discantstimmen, fangen im eingestrichenen c oder kleinen g an, gehen in chromatischer Tonfolge den ganzen Discant durch und sind gewöhnlich von 2, auch 4′ Ton. (Doch kann man das G. in der Orgel auch so einrichten, daß es durch alle Octaven der Manual-Klaviatur geht und zweifüßig eingestimmt wird; dann kann es eine recht gute Wirkung hervorbringen, und zwar vornehmlich, wenn man es mit einem acht- oder vierfüßigen Flötenregister verbindet). Wenn die Glocken sich nicht grade über einer Tastatur befinden, so bedürfen sie eines eignen Wellenbretts und sind entweder einzeln befestigt, oder stecken, wie die Glocken einer Harmonika, an einer kantigen eisernen Stange.

Glockenton (ital. Nota sostenuta) ist eine Modification der Manier, welche in der Gesanglehre Messa di voce (s. d.) genannt wird. Der Glockenton besteht aber nicht in einem allmähligen crescendo und decrescendo der Stimme, sondern in einem quasi wogenden Abflusse des Athems, wodurch fast die-

selbe Wirkung auf unser Ohr geschieht, welche wir beim Klang einer großen Glocke wahrnehmen. In den obern Tönen einer jeden Stimme, namentlich aber der weiblichen Stimmen, ist diese Gesangsmanier am rechten Orte und vollkommen gut ausgeführt von vortrefflicher Wirkung. Häser schlug für den Glockenton folgende Bezeichnung vor:

<>>>>>

Nauenburg in Halle will eine Wellenlinie (∼∼∼∼∼) dafür angewendet sehen.

Glöckleinton, auch Glockenton und Sonus faber (besser Sonus fabri), ein veraltetes, weit mensurirtes, offnes Pfeifenwerk zu 2′ von Metall, das dem Ton einer Glocke ähnlich geklungen haben soll.

Glöggl, Franz Xaver, geb. zu Linz am 21. Februar 1764, wurde, nachdem er sich im Singen und auf mehreren Instrumenten Fertigkeit erworben hatte, Orchesterdirektor am Theater in Linz, errichtete in der Folge eine Musikalien-Leihbibliothek, dann eine Musikalienhandlung und nahm an einer in Linz edirten musikalischen Wochenschrift Antheil. 1790 wurde er zum Stadtmusikdirektor in Linz ernannt und 1798 zum Domkapellmeister, nachdem er auf eigene Rechnung das Theater übernommen und auch das in Salzburg auf kurze Zeit geführt hatte. 1832 war er noch am Leben und feierte sein 50jähriges Dienstjubiläum. Man hat mehrere theoretische und didaktische Werke von ihm, darunter z. B. „Allgemeine Anfangsgründe der Tonkunst" (Offenbach, bei André), und „Erklärung des musikalischen Hauptzirkels" (Linz 1810). — Einer seiner Söhne, Franz G., war in den dreißiger Jahren in Wien Chordirektor an der Paulaner-Kirche auf der Wieden und Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde; vielleicht ist es derselbe, der jetzt in Wien eine Musikalienhandlung hat.

Glösch, Carl Wilhelm, Sohn des zu seiner Zeit nicht unberühmten und besonders von Telemann sehr hoch geschätzten preuß. Kammermusikus und Oboen-Virtuosen Peter Glösch, wurde geboren zu Berlin im J. 1732 und von seinem Vater sorgfältig sowohl in der Musik überhaupt, wie im Flöten- und Klavierspielen insbesondere unterrichtet. In den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der fertigsten Virtuosen auf seinen Instrumenten, nachdem er schon 1765 als Kammermusikus und Musiklehrer der Prinzessin Ferdinand von Preußen angestellt worden war. Er komponirte Flöten-Konzerte und Trio's, Klavier-Sonatinen, die Operette „Der Bruder Graurock und die Pilgerin" (im Klavierauszug 1788 bei Rellstab in Berlin erschienen), die lyrische Komödie „l'Oracle ou la fête des vertus et des graces" (1773) u. s. w. Gestorben ist er zu Berlin am 21. October 1809.

Gloria, das Anfangswort eines in der katholischen Kirche während des Hochamts gebräuchlichen Gesanges (des sogen. Lobgesangs der Engel, Canticum angelorum), und daher auch für den Gesang selbst gebraucht. Es folgt dieser auf das Kyrie und ist also das zweite Chor der Messe. (S. auch Doxologia.)

Glottis, der griechische Name der Stimmritze und auch des Rohres, mit dem die Oboe, das Fagott u. s. w. intonirt werden.

Gloy, Johann Christoph, geb. zu Lübeck am 10. Februar 1794, hatte von Jugend auf schon Neigung für Musik und Theater, sollte aber durchaus

Theologe werden. Um diesem Zwange zu entgehen, entwich er in der strengsten Winterkälte des Jahres 1810 heimlich aus dem elterlichen Hause, ging nach Hamburg, debütirte in Altona mit dem einen Knaben in der Zauberflöte, erhielt Engagement und kehrte erst vier Jahre später nach manchen Erlebnissen im Holsteinischen nach Lübeck in die Arme seiner Eltern zurück. Diese verziehen ihm seine Entweichung und hatten auch fürder nichts dagegen, daß er sich dem Schauspielfache ganz widmete. Im Juni 1815 fand er in Hamburg ein Engagement und wurde, nachdem er als Jakob in Mehül's „Joseph" aufgetreten war, bald der Liebling des Publikums und eins der vielseitigsten und umsichtigsten Mitglieder der hamburger Bühne. Besonders ausgezeichnet war er von jeher als Buffo in der Oper, und im Schauspiel in sogenannten „Väter-Rollen."

Gluck, Christoph Willibald, Ritter von, der große Reformator der Oper, der Schöpfer des musikalischen Drama's und der Regenerator der musikalisch-dramatischen Wahrheit — überhaupt einer der stolzesten Namen in den Annalen der Kunstgeschichte. Lange war man zweifelhaft über die wahren Eltern, den wahren Geburtsort und die wahre Geburtszeit des großen Tonsetzers, und es ist viel darüber hin und her gestritten, geschrieben und hypothesirt worden, bis endlich Anton Schmid, Custos der k. k. Hofbibliothek in Wien, zuerst in einem Aufsatz über die erwähnten streitigen Punkte in der Leipz. allg. musik. Zeitung, Jahrg. 1843, Nr. 6 pag. 97 ff. und dann in seinem Buche „Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken", Leipzig 1854 bei Friedrich Fleischer, allen Zweifeln und falschen Vermuthungen ein Ende gemacht hat. Mit überzeugender Sicherheit hat er dargethan, daß Gluck am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren worden ist, daß sein Vater Alexander und seine Mutter Walburga hieß, und daß Ersterer erst Leibjäger des berühmten Prinzen Eugen, dann (als Christoph Willibald geboren wurde) Förster in Weidenwang war, nachher noch als Forstmann bei verschiedenen anderen österreichischen Großen in Diensten stand und endlich als Forstmeister im Dienste der Großherzogin von Toskana zu Reichsstadt gestorben ist (vor 1750). — Im dritten Jahre seines Lebens kam Christoph G. nach Böhmen. An verschiedenen Orten dieses Landes, z. B. zu Böhmisch-Kamnitz, Eisenberg, Kommotau und zuletzt in Prag erhielt er Bildung und Unterricht in wissenschaftlichen und musikalischen Dingen, und blieb überhaupt in Böhmen bis zum J. 1736, sich durch Unterrichtgeben im Gesang, auf der Violine und dem Violoncello, sowie mit Konzertgeben seinen Unterhalt verdienend. 1736 ging er nach Wien; hier hörte ihn im fürstlich Lobkowitz'schen Hause der lombardische Fürst Melzi singen und spielen, nahm ihn als seinen Kammermusikus mit nach Mailand und übergab ihn dem berühmten Kapellmeister, Organisten und Tonsetzer Giovan Battista Sammartini zur weitern Ausbildung. Nach vierjährigen eifrigen Studien bei diesem Meister schrieb G. seine erste Oper: „Artaserse" (1741), und ihr folgten bis in's Jahr 1745 noch sieben andere für verschiedene italienische Theater — „Demofoonte", „Siface", „Fedra" für Mailand, „Cleonice", „Ipermnestra" für Venedig, „Artamene" für Cremona und „Porro" für Turin —, die alle rauschenden Beifall hatten und seinen Ruf

weit verbreiteten. Dem zufolge erhielt er von Lord Middlesex die Aufforderung, für London eine Oper zu schreiben; er begab sich auch noch im J. 1745 von Turin aus über Paris nach der englischen Hauptstadt und brachte hier im Januar des J. 1746 auf dem Haymarket-Theater „la Caduta de' Giganti" (der Sturz der Giganten) zur Aufführung, welche Oper im Vergleich zu seinen früheren einen nur spärlichen Beifall fand und über die sich auch Händel nicht eben vortheilhaft äußerte. Mehr gefiel sein schon zu Cremona gegebener „Artamene", der im März desselben Jahres aufgeführt wurde und dessen vorzüglichste Nummern auch im Stich erschienen. Zu Ende des J. 1746 kehrte G. nach Deutschland zurück und wurde (nach Dlabacz) zu Dresden in der churfürstlichen Kapelle mit ansehnlichem Gehalte angestellt. Doch blieb er nicht lange daselbst; denn der Tod seines Vaters machte seine Anwesenheit in der Heimath (Erbschafts-Angelegenheiten halber) nöthig und dann zog es ihn auch nach Wien, dessen Kunstgenüsse er von früher her noch lebhaft in der Erinnerung hatte. — Bis hierher möchte wohl G.'s erste Kunstperiode zu rechnen sein: er hatte bis jetzt allerdings Erfolge errungen, aber nur unter ähnlichen Bedingungen, wie sie andere gute italienische Komponisten auch errungen hatten; er hatte sich noch nicht von der herrschenden, erstarrten Weise der italienischen Opernfactur emancipirt und sein künstlerischer Charakter hatte noch kein selbstständiges Gepräge. Seine Mission als Reformator der Oper durch das Absehen von italienischer Form und Weise hatte in Wien ihren Anfang, wo er sich vom J. 1748 an niederließ, und das er nur dann und wann der Reisen wegen, die wir weiter unten erwähnen werden, auf einige Zeit verließ. Die erste Oper, welche er in Wien zur Aufführung brachte, war „la Semiramide riconnosciuta" (von Metastasio gedichtet und am 14. Mai 1748 gegeben); darauf reis'te er nach Rom, ließ dort die Oper „Telemacco" aufführen, und am 15. September 1750 verheirathete er sich mit Marianna Pergin, der Tochter eines Wechslers und Großhändlers. 1751 schrieb er für Neapel „la Clemenza di Tito", in welcher Oper besonders die Arie: „Se mai senti spirarti sul volto" eine ungemeine Sensation machte. Zu Ende des Jahres 1751 war G. wieder in Wien, schrieb dann mehrere Gelegenheits-Opern, wurde 1755 in Rom, wo er die Opern „il Trionfo di Camillo" und „Antigono" mit großem Beifall auf die Scene gebracht hatte, zum Ritter vom goldnen Sporn ernannt (seit welcher Zeit er sich „Ritter Gluck" schrieb), setzte 1761 zu Wien neben vielem Andern sein berühmtes Ballet „Don Juan, oder das steinerne Gastmahl" und feierte 1762 zu Bologna durch seinen „Trionfo di Clelia" selbst neue Triumphe. Die Periode von 1748—1762 ist wohl diejenige, in welcher G. ganz reif wurde für seine nachherigen wirklich großen und klassischen Thaten, in welcher er in der Kunsttechnik sich ganz fertig machte, und seine Erkenntniß des wahren Wesens der Oper als musikalischen Drama's förderte. „Er war zu der Ueberzeugung gelangt (sagt Schmid in seinem oben angeführten Buche über G.), daß Metastasio's Werke, obgleich dichterischer Schönheit voll, dennoch nicht geeignet wären, jene Wirkungen hervorzubringen, deren ein musikalisches Drama fähig sei. Er glaubte überdies fest an die Nothwendigkeit, auch handelnde Chöre zur höhern Belebung des

Ganzen auf Thalien's Schauplatz zu bringen, weil die Größe und Stärke der Tonkunst durch nichts besser geoffenbart werden könne, als durch solche Empfindungen, die bei einer größern Anzahl auf einem Punkt vereinigter und in Leidenschaft versetzter Personen zum Ausbruch gelangen. Schon zwei Jahre vor seiner Reise nach Bologna eröffnete er seine Gedanken einem damals in Wien lebenden begabten Dichter und Freunde, der Geist und Kenntnisse genug besaß, auf Gluck's Ideen mit Leichtigkeit und Erfolg einzugehen. Es war Raniero v. Calzabigi, aus Livorno gebürtig, damals k. k. Rath bei der niederländischen Rechnungskammer, der durch seine in Frankreich unternommene neue Ausgabe der dramatischen Werke des Abbate Metastasio und durch seine höchst anziehende und geistreiche Einleitung zu denselben der gelehrten Welt rühmlich bekannt geworden ist und auch bei anderen Gelegenheiten seine philosophisch-ästhetischen Ansichten in das Gebiet der Dichtkunst an den Tag gelegt hat. Dieser, die Unvollkommenheit der italienischen Oper tief einsehend und seit lange eifrig bemüht, ihre Mängel zu verbessern, ihr einen höhern Glanz zu verleihen und eine tiefere dramatische Wahrheit abzugewinnen, war hoch erfreut, einen musikalischen Genius gefunden zu haben, der von denselben Ansichten erfüllt, zugleich vollkommen geeignet war, diesen Theil der schönen Künste zu veredeln." So entstand denn zuerst „Orfeo ed Euridice" (1762), dann „Alceste" (1769) und „Paride ed Elena" (1772). Ueber die Libretti zu diesen Opern sagt Otto Jahn in seiner überaus trefflichen Biographie Mozart's (Bd. II. pag. 221 ff. Leipzig 1856): „Es ist auf den ersten Blick klar, daß der Begriff einer Tragödie (Calzabigi hatte nämlich verheißen, durch die dramatische Behandlung antiker Stoffe, im Gegensatz zu Metastasio, wahre Tragödien, würdig einer künstlerischen Darstellung durch die Musik, zu liefern) auf keine dieser Opern anwendbar ist, und daß weder in der Auffassung im Allgemeinen, noch in der Behandlung des Einzelnen eine Spur von antikem Sinn sich verräth; wir begegnen überall der Rhetorik der italienischen Poesie, und wo der Dichter über dieselbe hinauszugehen sucht, da schöpft er nicht aus der griechischen, sondern aus der französischen Tragödie. Dies ist in jener Zeit nicht anders zu erwarten, allein hiervon abgesehen, haben diese Opern auch kein eigentlich dramatisches Interesse. Eine Handlung, welche sich in ihren einzelnen Momenten aus gegebenen Verhältnissen durch prägnante Charaktere psychologisch entwickelt und dadurch unser Interesse bis zu der mit innerer Nothwendigkeit erfolgenden Lösung der Conflicte festhält, ist nirgends zu finden, vielmehr nur eine Reihe von nothdürftig mit einander verbundenen Situationen, welche entweder einer bestimmten Gefühlsstimmung zum Ausdruck dienen, oder auch nur die Veranlassung bieten, dergleichen zu äußern, wie in Ceremonien, Festlichkeiten mit Chor und Ballet u. dgl. Der Dichter hatte also auf selbstständige Bedeutung verzichtet, sein Text war für den Komponisten berechnet; auch war das Auge nicht weniger bedacht als das Ohr. Ein durchgehender Fehler war es außerdem, daß diese Situationen theils einander zu ähnlich sind und sich mit geringen Modificationen hinter einander wiederholen — was auf einer falschen Vorstellung von Einheit und Einfachheit beruhen mochte —, theils im Einzelnen zu breit und zu rhetorisch ausgeführt sind, was in einer

unrichtigen Auffassung der tragischen Würde und Feierlichkeit begründet war." — Seine Kunstgrundsätze in der dramatischen Komposition hat Gluck selber in dem bekannten Dedicationsschreiben vor der „Alceste" ausgesprochen. Er erklärte den Mißbräuchen, welche die Eitelkeit der Sänger und die Nachgiebigkeit der Komponisten eingeführt hatten, und durch die das schönste und würdigste Schauspiel zum langweiligsten geworden sei, entgegenzutreten; er wollte nicht den Gang der Handlung zur unpassenden Zeit durch ein Ritornell unterbrechen, nicht einer Passage oder Cadenz den Ausdruck opfern, nicht dem Herkommen zu Liebe den zweiten Theil einer Arie vernachlässigen, wenn die Situation auf denselben allen Nachdruck zu legen gebiete, um nur die unbedeutenden Worte des ersten Theils viermal zu wiederholen und die Arie gegen den Sinn des Textes zu schließen; die Symphonie (Ouvertüre) sollte dem Charakter des Drama entsprechen und den Zuhörer auf dasselbe vorbereiten. Als Grundgesetz galt es ihm, daß die Musik sich der Dichtung unterordnen müsse, daß sie diese in jedem Moment der Situation entsprechend ausdrücke, ohne allen überflüssigen Schmuck, wie das Colorit bei einem Gemälde dazu diene, den Umrissen Leben und Ausdruck zu geben; für sein höchstes Ziel erklärt er eine schöne Einfachheit, er verschmäht alles Schwierige, wenn es der Klarheit schadet, alles Neue, wenn es nicht aus der Situation mit Nothwendigkeit hervorgehe; er verachtet jede Regel, um die rechte Wirkung zu erreichen. — Was nun das Musikalisch-Formalistische in den drei Opern „Orfeo", „Alceste" und „Paride ed Elena" betrifft, so ist in ihnen kein absoluter Bruch mit der Vergangenheit wahrzunehmen. Die knappere Behandlung der Arienform, deren Anlage überall zu erkennen ist, die Einfachheit des melodiösen und Beschränkung des colorirten Gesanges, die Sorgfalt für das Recitativ, überhaupt für den richtigen Ausdruck des Gefühls, waren Aenderungen des herrschenden Geschmacks jener Zeit, nicht aber Neuerungen gegenüber der älteren Weise. Die Melodien sind einfach und ausdrucksvoll, aber von der Weise der älteren und besseren Italiener nicht wesentlich unterschieden. Ungleich bedeutender ist der Unterschied und Fortschritt im Gebrauch der Harmonie und der instrumentalen Mittel zum Behuf der Charakteristik. (S. Jahn a. a. O. pag. 224 ff.) Fragt man nun nach dem Beifall, den die drei Opern gefunden haben, so ist derselbe keineswegs zu Anfang ungetheilt und durchgreifend gewesen; der „Orpheus" fand zwar in Wien und Paris bei den Kennern großen Beifall, aber man scheint ihn keineswegs als den Anfang einer musikalischen Reformation angesehen zu haben, wie denn auch Gluck in den nächsten Jahren noch mehr als eine italienische Oper nach altem Schlage komponirte. Die „Alceste" und „Paris und Helena" wurden vom Publikum nur lau aufgenommen, und Gluck selbst äußert sich nicht ohne Empfindlichkeit in der Dedication vor der letztern Oper über die Theilnahmlosigkeit des Publikums, über Mangel an Einsicht und Gerechtigkeit bei den Kritikern u. s. w. Vielleicht hätte Gluck mit seinen Bestrebungen, da sie keinen günstigen Boden zu finden schienen, inne gehalten, wären ihm nicht nach anderen Seiten hin Aussichten eröffnet worden, welche Erfolg versprachen. Ein für Musik und Poesie sich lebhaft interessirender Franzose, der Bailli du Rollet, damals bei der Gesandtschaft in Wien und mit

Gluck näher bekannt, machte die Wahrnehmung, daß die Richtung, welche dieser einschlug, im Wesentlichen eine Weiterbildung und Vervollkommnung der Tendenzen sei, welche die französische Oper verfolgte. Er machte ihn darauf aufmerksam, daß bei richtiger Behandlung Paris der Ort sei, wo seine Reformation Theilnahme und Beifall finden würde, nur müsse vor allen Dingen statt der mangelhaften Dichtungen der Oper eine wahre Tragödie zu Grunde gelegt werden. Als das Muster einer solchen schlug er ihm als Franzose Racine's „Iphigénie en Aulide" vor und erbot sich, dieselbe mit den unerläßlichen Modificationen als Oper einzurichten und für die Aufführung in Paris die vorbereitenden Schritte zu thun. Gluck bedachte sich nicht lange, darauf einzugehen. Du Rollet machte nun ein Schreiben an d'Auvergne, einen der Direktoren der großen Oper, im Octoberheft des Mercure de France (1772) bekannt, in welchem er Gluck's Wunsch, die Iphigenie in Paris aufzuführen, mittheilt und überhaupt das Interesse der Theaterdirektion und des Publikums in wohlberechneter Weise erregt. Da dies vorläufig ohne Erfolg blieb, ließ G. selbst in das Februarheft des Mercure (1773) einen Brief einrücken, in welchem er seinen Wunsch wiederholte, und endlich, da man sich Seitens der Direktoren noch nicht zu dem Wagestück entschließen mochte, die Oper eines fremden Komponisten da aufzuführen, wo Lulli und Rameau noch die Herrschenden waren und für die Unübertreffbaren gehalten wurden, so gelang es G., den Einfluß der Dauphine Marie Antoinette (die früher in Wien seine Schülerin war) für sich geltend zu machen. Alle Schwierigkeiten wurden beseitigt, und im Spätsommer 1773 kam G. nach Paris, um seine Oper einzustudiren. Er fand dennoch Hindernisse aller Art, welche zu besiegen er die ganze Energie und Derbheit seines Charakters aufbieten mußte; das Schlimmste war die durchaus ungenügende Bildung der Sänger und Sängerinnen. Indessen er wußte es durchzusetzen, daß am 14. Februar 1774 Iphigenie aufgeführt wurde. — So sehen wir ihn denn in einem Alter, wo bei den meisten Künstlern die Kraft zu erlahmen anfängt, in jene Periode eintreten, der die Welt sein Höchstes und Bestes verdankt und in der Alles, was er gewollt und erstrebt, seinen wahren Abschluß und vollendeten Ausdruck erhielt. — Der Erfolg der ersten Aufführung der Iphigenie war nicht grade glänzend, die zweite entschied den Sieg vollständig. G. hatte erreicht, was in Paris eine Hauptsache war, daß die allgemeine Neugierde auf dies Werk im Voraus gespannt war, er fand in der Journalistik einige eifrige Vertreter, namentlich den Abbé Arnauld, und daß den enthusiastischen Verehrern, welche seine Musik gewann, lebhafter Widerspruch entgegentrat, war seinen Erfolgen nur günstig, denn es erhielt das Interesse im Publikum wach. Der Widerspruch kam, wie begreiflich, von zwei Seiten; die Anhänger von Lulli und Rameau wollten überhaupt nichts von Fortschritt wissen und sahen in den Neuerungen nur den verderblichen Einfluß der französischen Musik, während die Verehrer der Italiener im Wesentlichen die Gluck'sche Musik für identisch mit der alten französischen hielten und mit den „tudesquen" Modificationen der italienischen Weise unzufrieden waren. (S. Otto Jahn's „Mozart", Bd. II. pag. 244 ff., wo auch nähere Details über die Parteistreitigkeiten zu finden sind.) Gluck

begriff sehr wohl, daß er, um auf die Dauer durchzudringen, seine Iphigenie nicht allein lassen dürfe; er bearbeitete rasch „Orphée et Euridice“, welche am 2. August 1774 mit großem Erfolg aufgeführt wurde; worauf im Februar 1775 die einaktige Oper „L'arbre enchantée“ und im August desselben Jahres die Oper „La Cythère assiégée“ in drei Akten, beide mit geringer Wirkung, folgten. Um sich nun nachhaltige Erfolge zu sichern, bearbeitete G. ebenfalls die Alceste, welche durch du Rollet eine durchgreifende Umgestaltung erfahren hatte, von Neuem, und unternahm es, vor dem Pariser Publikum mit seinen alten Komponisten einen vollständigen Wettstreit einzugehen, Opern von Quinault unverändert in Musik zu setzen: er hatte sich „Roland“ und „Armide“ gewählt. Während Gluck mit diesen Arbeiten in Wien beschäftigt war, suchten die Anhänger der italienischen Musik, die sich nun von der Möglichkeit überzeugt hatten, fremden Komponisten in der großen Oper Zutritt zu verschaffen, auch ihrerseits Gluck einen Rivalen aufzustellen. Dies war der in Italien hochberühmte Piccini, für den Marmontel die Oper „Roland“ von Quinault bearbeitete. Als Gluck, der an derselben Oper arbeitete, dies erfuhr, veröffentlichte er einen Brief (Année littéraire 1776), in dem er sich bitter über diese Beleidigung beschwerte und seinen Gegner heftig angriff. Das war das Signal zu einem heftigen literarischen Kampfe: es bildeten sich zwei Parteien — die Gluckisten, an deren Spitze Suard und der Abbé Arnauld, und die Piccinisten, bei denen Marmontel, La Harpe, Ginguené, d'Alembert u. s. w. als Vorkämpfer agirten. Während mehrerer Jahre waren die Journale von Epigrammen und Injurien voll, es erschienen Pamphlete u. s. w. (der Abbé Leblond hat später alle diese Sachen in einem Bande gesammelt, der den Titel führt: „Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique par M. le Chev. de Gluck“, Paris 1781), und auch das Publikum gerieth in einen Parteifanatismus, der in allen Gesellschaften, Cafés u. s. w. in den heftigsten Ausbrüchen sich Luft machte. — Im April des Jahres 1776 wurde Alceste in der französischen Bearbeitung aufgeführt, fand aber eine ungünstige Aufnahme und mußte erst nach und nach die Gunst des Publikums gewinnen; auch Iphigenie, deren Aufführung man von Neuem aufnahm, erfuhr jetzt strenge Kritiken. Die Theilnahme des Publikums wurde durch dieselben aber eher erhöhet, die Gluck'schen Opern machten volle Häuser und fanden offenbar in der öffentlichen Meinung immer mehr Anklang. Gluck, der wie hier noch eingeschaltet werden muß, 1754 in Wien Kapellmeister der Oper und 1774 nach seiner Rückkehr von Paris k. k. Hof-Compositeur geworden war, begann im Juli 1777 die Proben zu seiner „Armide“, deren Aufführung im September stattfand. Die Oper, deren glänzenden Erfolg Gluck mit stolzer Sicherheit vorausgesagt hatte, wurde sehr lau aufgenommen und erst später in ihr Recht eingesetzt. Dagegen erlebte Piccini mit seinem „Roland“ (im Januar 1778) einen glänzenden Triumph. Unter dem fortrasenden Streit der Parteien, unter einem wahren Platzregen von Satyren, Pamphleten und Epigrammen für und wider Gluck und Piccini rückte das Jahr 1779 heran, und Gluck, der 1778 im November wieder von Wien nach Paris gekommen war, brachte im Mai des erstgenannten Jahres seine „Iphigénie en

Tauride“ auf die Bühne, und dieses Meisterwerk versetzte ganz Paris in unendliches Entzücken; eine von Piccini komponirte und im Januar 1781 aufgeführte „Iphigénie en Tauride“, mit der die Piccinisten den Gluckisten ein Paroli zu biegen gedachten, konnte sich, so schöne Sachen sie auch enthielt, gegen Gluck's erhabenes Meisterwerk nicht behaupten und verschwand von der Scene, während Gluck's Iphigenie in zahlreichen Vorstellungen den Enthusiasmus der Hörer immer steigerte. Selbst der nur schwache Erfolg, den die fünf Monate nach der Tauris-Iphigenie aufgeführte Gluck'sche Oper „Echo et Narcisse“ errang, konnte den Ruhm nicht schmälern, den der deutsche Meister in der französischen Hauptstadt so wohl und fest begründet hatte. Im J. 1780 war G. wieder in Wien und starb daselbst am Schlagflusse (der ihn schon zweimal im J. 1784 getroffen hatte) am 15. November 1787. — Es ist auch noch zu bemerken, daß Gluck mehrere komische Singspiele geliefert hat, darunter „La Rencontre imprévue“ (später auch in's Deutsche übersetzt unter dem Titel: „Die unvermuthete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mekka“), die in's Jahr 1764 fällt, zu nennen ist; ferner hat er mehrere Oden von Klopstock in Musik gesetzt, welche die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt; das Bardiet desselben Dichters, „Die Hermannsschlacht“, hatte er im Kopfe ganz fertig gemacht, auch mehreren Bekannten und Freunden Manches daraus am Flügel mitgetheilt, aber es ist von ihm nie aufgeschrieben worden. Im Kirchenstyl hat er nur zwei Stücke geschrieben: ein De profundis und den 8ten Psalm: „Domine Dominus noster quam admirabile“ etc., der in den Jahren 1753 und 1757 in Hofkonzerten zur Aufführung kam, aber nicht mehr vorhanden ist. — Wir können diesen Artikel nicht enden, ohne dem Leser aus der nicht genug zu rühmenden Mozart-Biographie von Otto Jahn noch Einiges von der darin enthaltenen Charakteristik Gluck's mitzutheilen; wir halten es für besser, unserm Artikel durch diese Auszüge einen befriedigenden Abschluß zu geben, als der Bequemlichkeit nachzugeben und den Leser auf das ganze angeführte Werk selbst zu verweisen. „Gluck besaß nicht allein einen freien und kühnen Geist, einen lebhaften Sinn und scharfes Verständniß für das dramatisch Wirksame, für das Charakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten Wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Große. — Von Größe war nun in seinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winkelmann aus den Kunstwerken einer späten Zeit das rechte Wesen der griechischen Kunst in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, so erfaßte Gluck alles Große, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag, ohne daß der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, in seiner tiefsten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, schuf er aus seiner innersten Natur heraus neu und groß. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und sichern Züge seiner Gebilde beseelt, die Wahrheit und Einfachheit seiner Darstellung, kurz alle die Züge der künstlerischen Größe sind es, welche seinen unvergänglichen Ruhm ausmachen.“ — In Bezug auf die specifisch musikalische Potenz Gluck's, gegenüber der musikalisch-dramatischen, äußert sich Jahn: „Ein begeisterter Verehrer Gluck's (A. B. Marx, Musik des neunzehnten Jahrh. S. 82 ff.) hat es bereits ausgesprochen, daß

derselbe „ein mehr geistig als rein musikalisch großer Mann gewesen sei"; und in der That steht der Größe seiner Empfindung, der Kraft seines Denkens, der Energie seines Willens nicht eine völlig entsprechende Produktionskraft gegenüber. Diese Organisation befähigte ihn vorzugsweise reformirend aufzutreten; betrachtet man den Künstler an sich, so muß bei einem solchen Verhältniß der geistigen Kräfte ein Mangel, eine Schwäche hervortreten. Gluck's Produktion erscheint keineswegs einseitig, wie man vielleicht annehmen möchte; die verschiedenen Effekte auszudrücken gelingt ihm fast in gleichem Maße, auch Anmuth und Reiz fehlt ihm keineswegs; allein reich und voll, leicht strömend ist sie nicht; die Größe der Empfindung, welche seine Sachen durchweht und sich namentlich oft in dem großen, weitspannenden Zug seiner Melodien ausspricht, ist ihm natürlich, aber auch die Knappheit und Straffheit der Ausführung ist nicht durchaus das Werk bewußter Ueberlegung, sondern zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft. Hierin liegt offenbar der letzte Grund jener Erscheinung, daß er die Musik als eine selbstständige Kunst in ihrem eigensten Recht beschränkte und sie auf die ausführende Charakteristik der Dichtkunst beschränken wollte, in einer Schwäche seiner musikalischen Organisation, welcher der Irrthum des Verstandes zur Beschönigung diente. Hiemit hängt eine andere Erscheinung zusammen. Der schon erwähnte Schriftsteller (Marx) hat mit Recht hervorgehoben, daß Gluck's dramatische Charakteristik wesentlich nur für die Einzelrede ausreiche, — seine Gestalten stehen wie im Styl des Basreliefs jede für sich neben einander, im Gegensatz einer Komposition nach malerischen Gesetzen —, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere, die bald im Widerspruch mit einander, bald in Einigkeit stets dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, habe er nicht auszudrücken vermocht: die polyphone Macht der Musik, im geistigen Sinne gefaßt, sei bei Gluck unentwickelt geblieben. Grade hier liegen aber die höchsten Aufgaben, welche die Musik aus ihrem innersten Wesen heraus als freie Kunst zu lösen hat, und hier hat sie ihre dramatische Kraft recht eigentlich zu bewähren, tiefer und bedeutender, als durch die immer mehr äußerliche Charakteristik der einzelnen Momente. Wenn Gluck sich nicht gedrungen fühlte, die dramatischen Situationen in diesem Sinne musikalisch aufzufassen und darzustellen, so ist es ein Beweis, daß seine poetische Phantasie leichter und lebendiger angeregt war als die musikalische, und daß die musikalische Gestaltung bei ihm mitunter die secundäre war..... Und selbst die Beschränkung, welche er nicht selten auch da, wo die Musik eine rein lyrische Stimmung ausspricht und sich also ihrer eigenthümlichen Formen bedient, derselben auferlegt, ist zum Theil gewiß aus dieser Quelle abzuleiten. Denn Gluck dehnte nicht etwa seine Ansicht von der Bewegung einer dramatischen Handlung dahin aus, daß er verlangt hätte, die Darstellung derselben auf der Bühne, also auch die musikalische, müsse so momentan sein, in einem so ununterbrochenen Flusse fortgehen wie in der Wirklichkeit — ein Irrthum, welcher die gemeine Illusion mit künstlerischer Darstellung verwechselt, wohin das einseitige Streben nach Charakteristik freilich leicht führen kann. Er erkannte vielmehr das Bedürfniß der musikalischen Darstellung, in einer Stimmung zu beharren,

und ließ sich nicht allein vom Dichter breit angelegte Situationen gern gefallen, sondern verweilte auch auf denselben länger als der einfache Ausdruck der Textesworte es verlangte. Zwar ist seine Behandlung der einzelnen Formen auch dann meist knapp, allein er bedient sich des Mittels mehrfacher Wiederholung, besonders wo Chor- und Sologesang sich gegenübergestellt sind, das zwar von kräftiger und unmittelbarer Wirkung, allein künstlerisch betrachtet, wenn es nicht nothwendig durch die Situation geboten wird, untergeordnet ist gegen die Anlage eines großen Satzes, dessen einzelne Elemente durch künstlerische Verarbeitung einander durchdringen und sich zu einem lebensvollen Organismus gliedern. Hier ist denn auch nicht zu verschweigen, daß Gluck in eigentlich thematischer Verarbeitung keine große Kunst und Geschicklichkeit bewährt und daß er sogar im Bau der Sätze und selbst in einzelnen Wendungen mitunter eine gewisse Unbeholfenheit verräth. Das war nicht etwa Mangel an Fleiß und Sorgfalt; er arbeitete mit eben so viel Genauigkeit und Eifer und bei seinem eisernen Willen hätte er nichts sich anzueignen versäumt, das er als nothwendig für seine künstlerische Wirksamkeit erkannt hätte; daß er das Bedürfniß nicht fühlte, dieses wichtigsten Hülfsmittels für alle eigentlich musikalische Gestaltung vollständig Herr zu sein, kann uns vielmehr ein neues Zeugniß für die schon besprochene Eigenthümlichkeit seiner musikalischen Organisation sein".

Gluck, Maria Anna, Nichte und Adoptivtochter des Vorhergehenden, geb. zu Wien im J. 1759 und gest. schon am 21. April 1776, war eine hoffnungsvolle, auch in ihrem Aufblühen schon treffliche Sängerin. Ihr Lehrer war der Abbate Millico, da ihr Pflegevater und Oheim selber sich weder Muße noch Geduld zu ihrer Unterweisung abgewinnen konnte. Alle Zeitgenossen rühmen ihre feine Bildung, ihren geistreichen Geschmack und ihr vortreffliches Herz; zudem wußte sie sich in vier Sprachen geläufig auszudrücken und erregte, als sie ihren Oheim nach Paris begleitete, am Hofe allgemeine Bewunderung. Auch war sie ein Liebling der Kaiserin Maria Theresia und ihres Sohnes Joseph II. Durch ihren frühzeitigen Tod ist für die Bühne die Erwartung eines vielversprechenden Talentes zertrümmert worden.

G-Moll, diejenige der 24 Tonarten unsers modernen Musik-Systems, welche von dem Ton g als Grundton (Tonica) ausgeht, und deren Leiter, um dem Charakter der Moll-Tonart zu entsprechen, der Erniedrigung der Töne h und e durch ein b — wodurch die genannten Töne nun b und es heißen — bedarf. Diese zwei b werden auch auf den Plätzen der Töne zu Anfang des Linien-Systems als äußerliches Kennzeichen hingesetzt oder vorgezeichnet. G-Moll ist die sogenannte parallele Moll-Tonart der Dur-Tonart B-Dur (s. d.).

Gnecco, (spr. Njekko), Francesco, geb. zu Genua im J. 1769, war von seinen Eltern zum Kaufmannsstande bestimmt, fühlte aber einen solchen unwiderstehlichen Drang zur Musik in sich, daß man endlich seinen Bitten nachgab und ihn unter die Leitung des Kapellmeisters Mariani that. Nachdem er bei diesem seine Studien vollendet hatte, ergab er sich der dramatischen Komposition und lieferte für die bedeutendsten Bühnen Italiens Opern, die einigen Erfolg hatten. Die bekannteste darunter ist; „La prova d'un' opera seria";

dann sind noch anzuführen: „Gli Bramini", „Argete", „le Nozze de' Sanniti", „le Nozze di Lauretta", „Carolina e Filandro", „il Pignattaro", „la Scena senza scena", „gli ultimi due giorni di Carnovale", „gli Amanti filarmonici", u. s. w. Gestorben ist G. zu Mailand im J. 1810, noch ehe er seine Oper „la Conversazione filarmonica" vollenden konnte. In der Erfindung ist er nicht bedeutend, doch fehlt es seinen Sachen mitunter nicht an dramatischer Wirksamkeit.

Gobert, (spr. Gobähr), Thomas, wahrscheinlich in der Picardie geboren, war erst Kapellmeister in Peronne und dann bei den Königen Ludwig XIII. und XIV. von Frankreich. 1659 erschien zu Paris von ihm die Komposition (vierstimmig) der vom Bischof Antoine Godeau übersetzten Psalmen.

Goddart, Arabella, eine noch junge, aber ausgezeichnete englische Klavierspielerin, die auch in Deutschland, z. B. in Leipzig, Berlin u. s. w. die ehrendste Anerkennung gefunden hat.

Godefroid, (spr. Godfroah), Felix, geb. 1820 in Deutschland, genießt in Paris des Rufes eines der ausgezeichnetsten Harfen-Virtuosen. Seine Kompositionen für sein Instrument sind sehr beliebt, eben so auch seine Pianofortesachen, die zumeist in Salonstücken und sonstigen eleganten Kleinigkeiten bestehen.

Godecharle, (Gohdscharl'), Eugene Charles Jean, geb. zu Brüssel den 15. Jan. 1742, (derselbe, den Gerber und nach ihm Andere fälschlich Gottschalk nennen); sein Vater, der Musikmeister an der Kirche St. Nicolas und Baßsänger in der Kapelle des Prinzen Carl von Lothringen, Statthalters der Niederlande, war, gab ihm den ersten Musikunterricht; dann kam er als Chorknabe in die angeführte Kapelle und seine glücklichen Anlagen vermochten den Prinzen, ihn zu weiterer Ausbildung nach Paris zu schicken. Nach Brüssel zurückgekehrt, wurde er in der Kapelle als Bratschist mit nur geringem Gehalte angestellt (1773); später (1788) erhielt er die Stelle eines ersten Violinisten und neben seinem Orchesterposten verwaltete er seit 1776 das Amt eines Musikmeisters an der Kirche St. Géry. Er starb zu Brüssel im J. 1814. — Er war ein tüchtiger Violin- und Harfenspieler und talentvoller Komponist. Von seinen Sachen sind gedruckt: Sonaten für Violine mit Basso continuo, Sinfonien für kleines Orchester, ein Notturno für 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, Piccoloflöte und Trommel, Sonaten für Harfe mit Begleitung einer Violine und Sonaten für Pianoforte und Violine; außerdem hat er gute Kirchensachen in Mscrpt. hinterlassen.

Godecharle, Lambert François, Bruder des Vorhergehenden, zu Brüssel den 12. Februar 1751 geb., erhielt als Chorknabe in der Kapelle des Prinzen Carl von Lothringen vom Kapellmeister Croes Unterricht in der Komposition und wurde 1771 als Bassist in der genannten Kapelle angestellt, wo er bis zur Invasion der Franzosen in die Niederlande blieb. 1782 folgte er seinem Vater als Musikmeister an der Kirche St. Nicolas und verwaltete diese Stelle bis an seinen Tod, der am 20. Oct. 1819 erfolgte. Er hat Kirchensachen in Mscrpt. hinterlassen. — Die beiden G's hatten noch zwei Brüder, die beide in der Brüsseler Kapelle angestellt waren; der Eine, Joseph Antoine, geb. den

17. Jan. 1746, war erster Oboist und der Andere, Louis Joseph Melchior, geb. den 5. Jan. 1748 war Baßsänger in der Kapelle und zugleich Unterlehrer an der Zeichenschule in Brüssel; seine Lage war nie eine glückliche und aus Verzweiflung machte er seinem Leben durch Selbstmord ein Ende.

Godendag od. Godendach, genannt Pater Giovanni Bonadies, ein um 1450 lebender Carmeliter-Mönch. Er war der Lehrer des berühmten Gafori (s. d.) und ein noch von seinen Kompositionen übriges Kyrie (zweistimmig und vom J. 1473) hat Forkel im 2. Bande seiner Geschichte der Musik (p. 670) aufgenommen.

God save the king, (jetzt Queen), s. Carey.

Göpel, Johann Andreas, geb. zu Pferdnigsleben bei Gotha am 13. Octbr. 1776. Nachdem er sich als Musiker überhaupt und als Orgelspieler insbesondere in seinem Vaterlande gebildet und dann in Lübeck mehrere Jahre als Präfekt dem dortigen Singchore vorgestanden hatte, wurde er 1808 als Organist an der St. Jacobskirche in Rostock angestellt. Hier machte er sich als gründlicher und thätiger Gesangs- und Klavierlehrer sehr verdient. 1818 stiftete er einen Gesangverein, dessen Leitung er auch übernahm. Seinem unermüdeten Eifer verdankte man 1819 das bei der Aufstellung von Blücher's Denkmal veranstaltete zweitägige große Musikfest, wobei von 200 Sängern und 100 Instrumentisten vorzügliche Tonwerke unter seiner Direktion aufgeführt wurden und das der Jacobskirche einen Ertrag von 800 Thalern eintrug. 1821 erhielt er noch die Stelle eines Universitäts-Musiklehrers und gest. ist er am 26. Januar 1823. Als Komponist ist er nie weiter bekannt geworden, da sein Talent mehr eine rein praktische Richtung genommen hatte; gleichwohl war er ein vielseitig, auch wissenschaftlich und sehr gründlich gebildeter Musiker, ein tüchtiger Orchesterdirektor, ein fertiger Klavier-, Harmonika-, Violin- und Violoncellspieler und immerfort thätig für das Gedeihen der Kunst in dem Kreise, in welchem er wirken konnte.

Göpfert, Karl Andreas, ein vorzüglicher Clarinett-Virtuos und auch achtungswerther Komponist, wurde am 16. Januar 1768 zu Rimpar bei Würzburg geboren, woselbst sein Vater Amtschirurgus war. Bis in sein elftes Jahr erhielt er vom dasigen Schullehrer Unterricht im Klavier- und Orgelspielen wie auch im Gesange, zeigte aber bald eine entschiedene Neigung für die Klarinette, auf welcher er bis in sein 16. Jahr den gründlichen Unterricht des damals in Würzburg lebenden geschickten Kammermusikus Ph. Meißner genoß und sich unter dessen Leitung zu einem Künstler bildete, der allgemeine Bewunderung erregte. Von dieser Zeit an machte er sich auch mit den Grundsätzen der Tonsetzkunst bekannt und erhielt 1788 die Anstellung als Kammermusikus und erster Klarinettist bei der Herzogl. Kapelle in Meiningen. 1798 erhielt er einen ehrenvollen Ruf nach Wien, konnte aber den deßhalb bei seinem Hofe nachgesuchten Urlaub nicht erhalten, eben so wenig seinen später geforderten Abschied, wogegen man ihm einige Hoffnung machte, die Musikdirektorstelle bei der Kapelle in Meiningen zu erhalten, die er bisher nur bei der Militairmusik bekleidete. Doch erhielt er die verhoffte Stelle nicht, konnte auch, durch seine Beschäftigun-

gen abgehalten, sein Talent als Virtuos im Auslande nicht so bekannt machen, wie es dieses verdiente und wie es seine Kompositionen wurden. Auf eine höchst erfreuliche Weise indeß wurden seine Verdienste anerkannt und belohnt, als er am 22. Nov. 1815 vom König Friedrich Wilhelm III. von Preußen für eine zur Feier des 18. October komponirte große Fantasie, welche er den verbündeten Monarchen zugeeignet hatte, nebst einem gnädigen Handschreiben die große goldene Medaille erhielt. Mit seinen höchst achtungswerthen Talenten als Künstler verband G. den besten Charakter, so daß die Kunst einen wackern Jünger, seine Bekannten einen treuen Freund und seine Familie einen treuen Gatten und liebevollen Vater in gleichem Grade betrauerten, als er am 11. April 1818, erst 50 Jahre alt, an gänzlicher Entkräftung, als Folge sehr anhaltender Brustkrämpfe, starb. — Seine Kompositionen (die gedruckten ungefähr 40 an der Zahl) bestehen in der Oper „der bedeutsame Stern des Nordens“ (1805), Konzerten und Doppelkonzerten für Klarinette und andere Blasinstrumente, Variationen für Flöte, Stücken für Harmoniemusik, der obenerwähnten Friedensfantasie, Quartetten für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, Duo's für Klarinetten, Sachen für Guitarre, Uebungsstücken für Klarinette, Liedern, einer Ouvertüre für großes Orchester, einem Quartett für 4 Hörner, Sonaten für Klavier und Horn u. s. w.; außerdem hat er die „Schöpfung“ von Haydn und mehrere Opern für 12stimmige Harmoniemusik arrangirt.

Göpfert, Carl Gottlieb, einer der bedeutendsten Violin-Virtuosen des vorigen Jahrh., war der Sohn des zu seiner Zeit besonders als Kirchenkomponist nicht unbeliebten Kantors und Musikdirektors Johann Gottlieb G. zu Weesenstein bei Dresden und wurde geboren daselbst im J. 1733. Seiner vortrefflichen Sopranstimme wegen bekam er frühzeitig eine Stelle in der Kreuzschule und als Capellknabe zu Dresden. Neben seinen Vorbereitungsstudien zur Jurisprudenz, für die ihn sein Vater bestimmt hatte, übte er aus eigener Liebhaberei auch fleißig Violine. Bei seinem Abgang von Dresden auf die Universität Leipzig erhielt er von seinem Vater Nichts als ein gutes Instrument (Geige), das ihm Alles sein mußte und auch war: in den Tagen der Freude ein theilnehmender Freund, in den Tagen des Leidens und der Sorgen ein Trost und eine Stütze. 1764 machte er eine Reise nach Frankfurt a. M. zur Kaiserkrönung. Bei dieser Gelegenheit lernte er auch Dittersdorf kennen, der durch Beispiel und Lehre sehr vortheilhaft auf seine Art zu spielen einwirkte. Viel angenehmer, gesangreicher und feiner nuancirt fand man nach seiner Rückkunft in Leipzig sein Spiel und er widmete sich nun, durch die vielen Beifallsbezeugungen, die ihm zu Theil wurden, aufgemuntert, ganz und ausschließlich der Kunst. In den Jahren 1765—1769 war er erst eine Zeit lang erster Solospieler in dem sogen. großen Konzert (das in dem Hause „die 3 Schwanen“ stattfand), und dann sowohl Direktor als auch Vorspieler in dem sogen. Gelehrten- und Richter'schen Konzerte zu Leipzig. Das gab ihm Gelegenheit zu der Bekanntschaft mit den meisten reisenden Virtuosen, von denen ihm jedoch, nach dem allgemeinen Zeugniß der Zeitgenossen, keiner gleichgekommen sein soll in Zartheit des Tones und gewandter Bogenführung. 1769 ging er nach Berlin, wo

er sich zum Vortheil seiner noch vollkommneren Bildung ein ganzes Jahr aufhielt. Nach der Zeit wollte er eine Reise nach London machen, ward aber in Weimar von der verwittweten Herzogin, der sein Spiel ganz ausnehmend gefallen hatte, zurückgehalten und erst als Kammermusikus, einige Monate darauf aber als Konzertmeister unter sehr annehmlichen Bedingungen angestellt. In diesem Verhältnisse starb er am 3. Oct. 1798, nachdem ihn ein paar Wochen vorher zwei Mal der Schlag gerührt hatte. In der letzten Zeit seines Lebens trat er als Solospieler nicht mehr auf, desto mehr und vortheilhafter wirkte er aber als Orchesterdirektor und Vorgeiger. Gerber, der ihn persönlich kannte und in seinen beiden Tonkünstler-Lexicis ihm eine weitläufige Betrachtung widmet, weiß nicht genug alle die Vorzüge zu rühmen, durch welche er sich als erster Orchesterspieler ausgezeichnet habe, wirft jedoch auch dabei einige scharfe Seitenblicke auf die Unregelmäßigkeit seines Lebenswandels, die seine Gesundheit untergraben hat. — Von seinen vielen Schülern ist besonders Kranz merkenswerth. — Als Kompositionen führt Gerber 6 Violin-Polonaisen an, die gedruckt sind und damals für ungeheuer schwierig gehalten wurden.

Görl, s. Gerl.

Göroldt, Johann Heinrich, geb. den 13. December 1773 zu Stempede, einem Dorfe in der Grafschaft Stolberg, lernte die Musik unter der Leitung von Georg Friedrich Wolf und wurde 1803 Kirchenmusikdirektor in Quedlinburg, woselbst er noch im Jahre 1832 lebte. Außer kleinen Klaviersachen und Chorälen für 4 Männerstimmen hat er einige theoretische Werke veröffentlicht; diese sind: 1) „Leitfaden zum Unterricht im Generalbaß und in der Komposition", (2 Theile, Quedlinburg 1815 und 1816, in einer zweiten Auflage 1828 und in einer dritten 1832, welche letztere in Leipzig erschienen ist); 2) die Kunst, nach Noten zu singen, oder praktische Elementar-Gesanglehre" 2c., Quedlinburg 1832. Außerdem hat er Kirchensachen komponirt, die Mscrpt. geblieben sind.

Görrah, ein südafrikanisches Instrument, das gleichsam einer Aeolsharfe ähnlich ist, indem über einem Resonanzboden ausgespannte Saiten durch das Blasen durch ein Rohr in Vibration gesetzt und somit zum Klange gebracht werden.

Goes, Damian de, ein portugiesischer Gelehrter, Geschichtschreiber und Staatsmann, geb. im Flecken Allenguer (Andere schreiben Alenques) in Portugal im J. 1501, war auch ein tüchtiger Musiker, sang, spielte mehrere Instrumente und komponirte. Während der Regierung der Könige Sebastian und Johann III. machte er viele und weite Reisen in diplomatischen Missionen, benutzte diese aber auch zu wissenschaftlichen und künstlerischen Zwecken. Von Löwen aus, wo er längere Zeit mit literarischen Arbeiten beschäftigt lebte, ging er auch nach Holland und Deutschland, wo er im ersteren Lande den Erasmus und im letzteren den Glarean kennen lernte. Nach seiner Rückkehr nach Portugal wurde er von Johann III. zum Historiographen des Königreichs ernannt und starb 1560 zu Lissabon (man fand ihn verbrannt im Kamin seines Zimmers), nachdem er vorher auf eine Anklage wegen Hinneigung zum Protestantismus eine Zeit lang im Gefängniß gesessen hatte. Glarean hat in seinem Dodecachordon (pag. 264) eine dreistimmige Motette von ihm: „Ne lacteris

inimica mea" aufgenommen, die in dem Style des Josquin geschrieben ist; außerdem befinden sich viele seiner Kompositionen auf der lissaboner Bibliothek.

Göthe, Walther von, ein Enkel des Dichterfürsten, geb. 1817 zu Weimar, machte vor einigen Jahren durch einige Kompositionen, unter denen auch eine Oper war (wenn wir nicht irren, hieß sie „Elfriede"), von sich reden. Jetzt aber hört man gar nichts mehr von ihm und es ist noch abzuwarten, ob er den von ihm gehegten und vielleicht durch seinen Namen etwas gesteigerten Erwartungen, die man sich von seinem Talent gemacht, entsprechen werde.

Götz, Franz, Violinspieler und Komponist, geboren 1755 zu Straschitz in Böhmen, machte seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien zuerst bei den Jesuiten zu Pribram (wo er auch Chorknabe war) und auf dem Seminar St. Wenzel, und wollte, nachdem er noch in Prag studirt hatte und Baccalaureus geworden war, in den Benediktiner-Orden treten; er änderte aber seinen Entschluß und ging nach Brünn als erster Violinist am Theater-Orchester. Nach einem Aufenthalte von mehreren Jahren in genannter Stadt machte er theils in Schlesien und Böhmen Reisen, theils war er in Orchestern von Klosterkirchen angestellt. Bei einem Aufenthalte in Breslau machte er die Bekanntschaft Dittersdorf's und dieser verschaffte ihm die Stelle eines Vorgeigers in der Johannisberger Kapelle. Nachdem diese aufgelöst worden war, kehrte G. nach Breslau zurück, wo er sich u. A. auch während der Krönung Friedrich Wilhelm's II. von Preußen hören ließ. Darauf wurde er wieder nach Brünn als Orchesterdirektor am Theater berufen und erhielt nach kurzer Zeit die Stelle als Kapellmeister beim Erzbischof von Olmütz. Daselbst lebte er noch im J. 1799; nach dieser Zeit aber fehlen Nachweise über sein Leben. — Er hat Sinfonien, Konzerte für Violine, Sonaten, Duo's und Trio's komponirt, die aber alle Mscrpt. geblieben sind.

Götze, Franz, geb. den 10. Mai 1814 zu Neustadt an der Orla, ging im J. 1829 nach Cassel und bildete sich dort bei Spohr zum Violinspieler. 1831 wurde er in der weimar'schen Hofkapelle bei der ersten Violine angestellt, ging aber im Jahre 1836 zum Theater und sang als Tenorist bis zum J. 1852 in Weimar. Man rühmte ihn besonders in lyrischen Partien. 1853 wurde er als Gesanglehrer an das Conservatorium zu Leipzig berufen, wo er noch in Wirksamkeit ist, und erhielt auch vom Großherzog von Weimar den Titel als Professor. Seine sehr gute Singmanier zeigt sich immer noch in Liedern, die er hie und da in den Gewandhaus-Konzerten und in befreundeten Kreisen mit vortrefflicher Auffassung hören läßt.

Götze, Johann Nicolaus Conrad, geb. am 11. Febr. 1791 zu Weimar, zeigte schon als Knabe Talent für Musik, wodurch sich sein Vater, Hofmusikus und Mitglied der herzogl. Kapelle, bewogen fand, ihn vom 7ten Jahre an im Violin- und Klavierspiel so wie im Generalbaß unterrichten zu lassen. Durch rasche Fortschritte erregte er bald die Aufmerksamkeit des damaligen Kapellmeisters Kranz, der ihn der kunstsinnigen Herzogin Amalia empfahl, von welcher er hierauf öfters zu den bei ihr stattfindenden musikalischen Abendunterhaltungen zugezogen und in der Folge auf's Kräftigste unterstützt wurde. Bereits in seinem

15ten Jahre hatte sich sein Talent so entwickelt, daß ihn ein in Leipzig lebender polnischer Graf, Augustowsky, der ihn zufällig bei einem Besuche in Weimar kennen lernte, unter sehr annehmlichen Bedingungen als Violinspieler für seine Hauskapelle zu gewinnen suchte. Er ging mit diesem seinem freundlich gesinnten Gönner wirklich auf einige Monate nach Leipzig und erhielt dort durch ihn Gelegenheit, mehrere Male in Konzerten aufzutreten. Nach seiner Rückkehr nach Weimar wurde er im J. 1806 in der dortigen Kapelle angestellt und fand nun nach dem Tode der Herzogin Amalia eine neue hohe Gönnerin in der Erbgroßherzogin Maria Paulowna, durch deren Unterstützung es ihm möglich wurde, sich in Gotha unter Spohr im Violinspielen, so wie späterhin in Weimar unter Aug. Eberhard Müller in der Komposition weiter auszubilden. Unter des Letztern Anleitung schrieb er mehrere Quartette, welche späterhin bei Breitkopf & Härtel in Leipzig gedruckt wurden, und ein Violin-Konzert, welches, von ihm bei Hofe vorgetragen, seiner hohen Gönnerin so gut gefiel, daß sie ihn nach Paris zu senden beschloß, wohin er im Jahre 1813 wirklich abging. Trotz der stürmischen Zeiten, welche ihn sogar zwangen, in die pariser Nationalgarde einzutreten, wurde der achtmonatliche Aufenthalt daselbst für seine Kunstbildung überaus fördernd, indem er durch Vermittelung des damaligen französischen Gesandten an den sächsischen Höfen, Herrn von St. Aignan, in das Conservatorium aufgenommen, den Unterricht Cherubini's und Kreutzer's und den bildenden Umgang vieler anderer ausgezeichneter Musiker genoß. Reich an gemachten Erfahrungen und belebenden Eindrücken nach Weimar zurückgekehrt, warf er sich mit Vorliebe auf die dramatische Musik und schrieb zunächst eine einaktige Operette „der Zwiebelmarkt" von St. Schütze und hierauf eine große Oper in 3 Akten „Alexander in Persien", von Peucer gedichtet, welche im J. 1819 mehrere Male nach einander aufgeführt und später in etwas veränderter Gestalt und abgekürzt öfters und mit Beifall wiederholt wurde. Nach einer Kunstreise durch die Rheingegenden, Tyrol, Oberitalien, Oesterreich und Ungarn, auf welcher er in größeren Orten als Violinvirtuos auftrat und sich das Studium des Theaterwesens zum Hauptzweck setzte, komponirte er die von Sondershausen gedichtete Oper „das Orakel", welche, zuerst im Jahre 1822 aufgeführt, vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen und von seiner hohen Gönnerin durch Verehrung einer goldenen Dose ausgezeichnet wurde. Gehäuftes Familienunglück — u. A. der Tod einer geliebten Gattin — so wie vermehrte Amtsgeschäfte, welche die von ihm 1826 übernommenen Stellen eines großherzoglichen Musikdirektors und Correpetitors am Hoftheater mit sich brachten, hinderten ihn hierauf eine Zeit lang am Schaffen größerer Werke, so daß erst im Jahre 1834 wieder eine neue Oper „der Gallego" (Text von Fischer) in 4 Akten vollendet wurde, welche sich bei mehrmaliger Aufführung in Weimar eines steigenden Beifalls zu erfreuen hatte und auch in musikalischen Blättern günstig besprochen worden ist. — Außer den angeführten Opern schrieb er noch größere und kleinere Stücke für Orchester, z. B. eine Ouvertüre, „le printemps" betitelt, eine zu Holtei's „Majoratsherrn", zahlreiche Kompositionen für Violine, Pianoforte und Gesang, die nur zum Theil im Druck erschienen sind. In allen diesen Sachen zeigt sich eine ergie-

bige, wenn auch nicht übertrieben geistreiche Erfindung, künstlerische Besonnenheit und solides Streben. — Als Violin-Virtuos vereinigte G. die Vorzüge der Spohr'schen und der solidern französischen Schule in sich.

Gold, Leonhard, geb. zu Odessa im J. 1818, erhielt daselbst seinen ersten Musikunterricht und wurde dann von seinen vermögenden Eltern nach Wien auf's Conservatorium geschickt, wo er unter Joseph Böhm's Leitung sich zum guten Violinspieler ausbildete. Mit den trefflichsten Zeugnissen versehen und drei Mal mit dem großen Preise gekrönt, kehrte er 1836 in seine Vaterstadt zurück, ließ dort 1837 eine italienische Oper, die er noch auf dem Conservatorium geschrieben, aufführen, unternahm im J. 1838 noch eine Bildungsreise und trat dann 1839 als erster Geiger beim Orchester in Odessa ein. Weiteres ist uns über den talentvollen G. nicht bekannt geworden.

Goldberg, (. . . .), lebte nach Reichardt's Behauptung in der Zeit von ungefähr 1730—1769. Gewisses hat sich bis jetzt nicht darüber ermitteln lassen, nur das Eine darf als zuverlässig angenommen werden, daß er um die Mitte des vorigen Jahrh. als Kammermusikus des Grafen Brühl zu Dresden stand und in noch jugendlichem Alter starb. Er war ein Schüler von Johann Seb. Bach und nach des Meisters eigenem Zeugniß der talentvollste, fleißigste und beste, den er im Klavier- und Orgelspielen unterrichtet hatte. Dahin lautet auch das Urtheil Aller, die ihn irgendwo spielen hörten. Eine staunenswerthe Fertigkeit besaß er besonders im Notenlesen; selbst wenn man ihm das Notenblatt verkehrt auf das Pult legte, soll er die schwersten Stücke prima vista gespielt haben, und dabei war er in der freien Fantasie unerschöpflich in neuen Gedanken und Wendungen. Uebrigens litt er an tiefer Melancholie und war höchst eigensinnig. So gab er sich z. B., wie Gerber erzählt, die größte Mühe, seine ältere Schwester, die durchaus kein Talent zur Musik hatte, zur Klavierspielerin zu bilden, während er seine jüngere Schwester (nachmals an einen Major in Danzig verheirathet), die schon durch Selbststudium eine hübsche Fertigkeit sich erworben hatte, nicht unterrichten wollte; auch ließ er alle seine Kompositionen, so schwer und kunstreich sie auch von Anderen befunden werden mochten, doch nur als Kleinigkeiten für Damen und Dilettanten gelten. Diese Werke bestanden in gegen 24 Polonaisen, einer Klaviersonate, Variationen, 2 Klavierkonzerten, einigen Trio's für Flöte, Violine und Baß in mehreren Präludien und Fugen für Orgel und Klavier. Gedruckt ist indessen davon Nichts.

Goldner, Auguste, Frau von, s. Krüger-Aschenbrenner.

Goldschmidt, Otto, geb. zu Hamburg im J. 1829, war im Klavierspielen zuerst ein Schüler Jacob Schmitt's und ging dann auf das Conservatorium zu Leipzig, wo er sich noch ferner zum guten Pianisten und auch unter Mendelssohn und Hauptmann zum Komponisten ausbildete. Im Jahre 1845 reis'te er mit der berühmten Jenny Lind in den vereinigten Staaten von Nordamerika und hat dieselbe auch nachgehends geheirathet. Von seinen Kompositionen sind noch nicht viele erschienen; was wir davon kennen — ein Klavierkonzert, Lieder, Klavierstücke — zeigt ein wackeres Streben, aber noch gar wenig Eigenthümlichkeit und besonders ein zu überwiegendes Anlehnen an Mendelssohn.

Goldschmidt, Sigismund, geb. am 28. Sept. 1815 zu Prag, ein ausgezeichneter Klavierspieler und talentvoller Komponist von Orchester- und Klaviersachen, lebte von 1845—49 in Paris und dann in Prag. Es ist zu verwundern, daß man von ihm in der letzten Zeit gar Nichts mehr gehört hat. Seine Anfänge waren der Art, daß man nicht geglaubt hätte, ihn sobald aus der Oeffentlichkeit schwinden zusehen.

Goldwin od. Golding, John, ein engl. Kirchentonsetzer, war ein Schüler des Dr. Child und folgte ihm im J. 1697 als Organist an der St. Georgskapelle in Windsor. 1703 erhielt er an derselben Kapelle auch noch die Chordirektorstelle und starb am 7. Nov. 1719. Er hat Anthems hinterlassen, von denen Dr. Boyce eins („I have set God always before me") mitgetheilt hat und zwei andere sich in der Sammlung „Harmonia sacra" von Page befinden.

Goller, Martin, geb. zu Layen, einem Dorfe in Tyrol, am 20. Februar 1764, kam zuerst, nachdem er von seinem Vater, der Organist und Schullehrer war, eine gründliche Bildung erhalten hatte, in das königl. Damenstift zu Hall als Kapellknabe, von wo er nach vollendeten Studien in seinem 16. Jahre in den Benediktinerorden zu St. Georgenberg in Fiecht eintrat und schon mit einer großen Messe auftrat und sich Beifall erwarb. Im Jahre 1811 wurde er am neuerrichteten Musikverein zu Insbruck als Musiklehrer angestellt, wobei er auch den Musikchor in der Universitäts-Kirche als Organist und Chorregent besorgen mußte. Gestorben ist er am 13. Jan. 1836. Michael Haydn sprach sich sehr günstig über seine Kirchensachen aus, die aber alle Mscrpt. geblieben und in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden sind.

Gollmick, Carl, Sohn des ehemals geschätzten Tenoristen gleichen Namens, ist zu Dessau am 19. März 1796 geboren. Er erhielt in Cöln seine erste Erziehung und wuchs mit dem nachmals berühmt gewordenen Bernhard Klein auf. Nach mehrjährigen Reisen, die das unstäte Theaterleben seines Vaters veranlaßte und die des Knaben Unterricht häufig unterbrachen, kam er 1812 zum zweiten Male nach Straßburg, wo er Theologie studirte und durch Unterrichtgeben im Lateinischen und in der Musik schon früh selbstständig sein lernte. Unter der Leitung des dortigen Kapellmeisters Spindler, Vaters des beliebten Romanschriftstellers, studirte er die Komposition und entwickelte seine musikalischen Talente weiter, von denen sich schon in einem früheren Alter Spuren gezeigt hatten, indem er schon in seinem 11ten Jahre Lieder geschrieben hatte, die später bei André im Druck erschienen. In Straßburg dirigirte er die sogen. Klosterkonzerte und zeichnete sich als fertiger Klavierspieler aus; auch spielte er einige Zeit die Orgel in der dortigen Thomaskirche. Zwistigkeiten unter den Studenten, die viele Relegationen nach sich zogen, verleideten ihm seine Stellung. Er reisete daher 1817 nach Frankfurt, wo er anfangs Unterricht in der französischen Sprache ertheilte und darauf ganz seinem Hange zur Musik lebte. Spohr engagirte ihn als Paukenschläger für das Theater-Orchester daselbst und er bekleidet diese Stelle auch noch jetzt, sich nebenbei mit Musikunterricht und musikalischer Schriftstellerei und Komposition beschäftigend. — Es sind ungefähr

50 größere und kleinere Klavier- und Gesangs-Kompositionen von G. in Druck erschienen, die in einem freundlichen, zugänglichen Styl gehalten sind, aber auf keine große künstlerische Bedeutsamkeit Anspruch machen können; sehr Vieles darunter ist auch für instructive Zwecke berechnet. — Als musikal. Schriftsteller und Kritiker hat er sich durch viele Aufsätze in musikalischen und anderen Blättern bekannt gemacht, eine „Kritische Terminologie für Musiker und Musikfreunde" (Frankfurt a. M. 1853) herausgegeben und mehrere Operntexte verfaßt; darunter ist einer zu einer bis auf Ouvertüre und Schlußchor vollendeten Oper von Mozart, deren ursprüngliches Libretto von Schachtner ist, das G. mit Beibehaltung des Planes umgearbeitet und mit dem Titel „Zaide" versehen hat. (Näheres über diese Oper siehe in Otto Jahn's „Mozart", Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1856, Bd. II. pag. 440 ff.).

Goltermann, Georg, ein noch ziemlich junger und strebsamer Komponist, auch tüchtiger Violoncellspieler. Er ist ein geborener Hannoveraner, lebte einige Zeit in München, ging von da als Musikdirektor nach Würzburg und ist in gleicher Eigenschaft jetzt in Frankfurt a. M. angestellt. Gedruckt sind von ihm Lieder, ein Konzert für Violoncello und andere Stücke für dies Instrument, einige Sonaten für Pianoforte und Violoncello u. s. w., die alle viel Gutes enthalten, eben so wie eine Sinfonie, die er in Leipzig vor einigen Jahren zu Gehör brachte.

Gombert, Giovanni, nach Baini's Zeugniß ein Sänger in der päbstlichen Kapelle zu Rom, ungefähr um 1460. Er war unzweifelhaft ein Niederländer von Geburt. Er ist nicht zu verwechseln mit dem Folgenden:

Gombert, Nicolas, ein Schüler Josquin's, von Geburt ein Niederländer und als Nachfolger des Clemens non papa Kapellmeister Kaiser Karl's V. Er wurde von seiner Zeit überaus hochgeschätzt und blühete am meisten um die Mitte des 16. Jahrh. Von seinen vielen Messen und Motetten sind Sammlungen von 1550—1564 in Venedig bei Gardane gedruckt worden; außerdem enthalten die zu Löwen und Antwerpen von Tilman Susato bis in's Jahr 1563 publicirten Sammlungen auch Arbeiten von G., und sowohl in der Bibliothek des britischen Museums und in der zu München werden Sachen (gedruckte und ungedruckte) von ihm aufbewahrt. Baini schreibt über ihn: er gehörte nicht unter Diejenigen, welche Josquin bloß mechanisch und sclavisch nachahmten, wie dies vor Allen Ghiselin, P. de la Rue und Agricola, als die ängstlichsten Nachahmer, thaten, und daher mehr für Instrumentalisten als für Sänger waren, denen sie vielmehr Schaden brachten, sondern er gehörte unter Diejenigen, welche, obgleich Josquin's Schüler, den Weg Ockenheim's verfolgten und der musikalischen Kunst einen weit bessern, wenn auch nicht fehlerfreien Dienst erwiesen.

Gomis, Joseph Melchior, ein Opernkomponist, geb. im Jahre 1793 zu Anteniente im Königreich Valencia in Spanien, wurde in seinem 7ten Jahre als Chorknabe in einem Domherrenstifte zu Valencia aufgenommen, und zwar in demselben, in welchem Martini, der Komponist der „Cosa rara", seine musikalische Erziebung erhielt. Die Fortschritte G's in der Musik waren so schnell

und bedeutend, daß man ihm schon in seinem 16ten Jahre den Gesangunterricht im Stifte übertragen konnte. Um diese Zeit erhielt er von einem catalonischen Mönche auch Unterricht in der Setzkunst und wurde namentlich durch diesen auf das Studium der alten Kirchentonwerke hingewiesen. Als G. 21 Jahre alt war, wurde er Musikmeister bei einem Artillerie-Regimente in Valencia und beschäftigte sich nun, schon durch seine Stellung gezwungen, mit dem Studium der Blasinstrument-Effecte, was ihm später bei der Opernkomposition natürlich sehr zu Statten kam. 1817 nahm er seinen Abschied, weil er sein Glück als dramatischer Komponist versuchen wollte. Zu diesem Behufe ging er nach Madrid und brachte dort eine kleine Oper „l'Adeana" auf die Bühne, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn richtete und ihm auch die Stelle als Musikmeister bei der königlichen Garde einbrachte. Die politischen Begebenheiten des Jahres 1823 veranlaßten ihn, nach Paris zu gehen. Hier war sein sehnlichster Wunsch, eine Oper zu schreiben und auf die Bühne zu bringen; es wollte ihm aber nicht gelingen, trotzdem, daß sich Rossini für ihn interessirte, ein Libretto zu erhalten, und mißmüthig verließ er endlich im Jahre 1826 die französische Hauptstadt und ging nach London, wo er Gesangunterricht gab und mehrere kleinere Kompositionen veröffentlichte. Auf einem Ausfluge, den er 1827 nach Paris machte, erhielt er endlich im J. 1827 dort einen Text zu einer komischen Oper, und machte sich, nach London zurückgekehrt, mit Eifer an die Arbeit. Die Partitur schickte er, nachdem er fertig war, an die Direktion der Opéra-comique und erhielt auch bald darauf die Einladung, seine Oper einzustudiren. Kaum hatten einige Proben stattgefunden, als plötzlich — die Gründe kennt man nicht — die Direktion sich weigerte, das Werk zur Aufführung zu bringen. Daraus entstand ein Proceß, der zwar insofern zu G's Gunsten entschieden wurde, daß ihm die Direktion 3000 Frcs. Schadenersatz zahlen mußte: die Oper wurde aber doch nicht aufgeführt. Inzwischen hatte er durch den in die Länge gezogenen Aufenthalt in Paris die Vortheile seiner Stellung als Lehrer in London eingebüßt und er beschloß nun, gar nicht wieder dahin zurückzukehren und sein Glück noch ferner in Paris als Opernkomponist zu versuchen. Es gelang ihm denn endlich auch im J. 1831, seine zweiaktige Oper „le diable à Séville" zur Aufführung zu bringen. Sie hatte keinen großen Erfolg, trotzdem daß man ihr vieles Charakteristische in der Musik zugestehen mußte. Eben so ging es mit zwei nachfolgenden Opern „le Revenant" und „le Portefaix". Die Widerwärtigkeiten in seiner Carrière — eine große Oper, die er für die Académie royal de musique geschrieben, wurde nämlich auch nicht zur Aufführung angenommen — wirkten nachtheilig auf seine Gesundheit ein und er starb auch schon am 27. Juli 1836. Glücklicher Weise brauchte er in der letzten Zeit seines Lebens nicht zu darben, denn durch seinen Freund Cavé, Chef der Abtheilung für schöne Künste im Ministerium des Innern, hatte er von der Regierung eine Pension.

Gomolki, Nicolas, ein polnischer Tonsetzer des 16. Jahrh., hat im J. 1580 zu Krakau die von Johann Kochanovski in's Polnische übersetzten Psalmen vierstimmig komponirt und in Druck gegeben. Einige davon hat im Jahre

1839 ein gewisser Joseph Cichocki im ersten Heft einer Sammlung altpolnischer Kirchenstücke in unserer heutigen Notenschrift wieder abdrucken lassen. Die Sammlung führt den Titel: „Chants d'église à plusieurs voix des anciens compositeurs polonais" etc. und in einer Vorrede dazu wird u. A. gesagt, daß G. den 5. März 1609 im Alter von 45 Jahren gestorben. Demnach wäre er also 1564 geboren und hätte die angeführten Psalmen schon in seinem 16ten Jahre komponirt.

Gong, der Name eines indischen Instruments von Glockenmetall in Beckenform, dessen durchdringender, schallender Ton durch das Schlagen mit einem hölzernen Klöppel an das Becken erzeugt wird. Am meisten wird das G. bei Gesängen und Tänzen zur größeren Fühlbarmachung des Rhythmus gebraucht; öfters auch werden mehrere derartige Instrumente zugleich traktirt, die dann in beliebigen consonirenden Intervallen gestimmt sind. Dies ist meistens der Fall auf Schiffen, wo dann durch eine solche Musik den Ruderknechten die Arbeit erleichtert und mehr gleichmäßig erhalten werden soll.

Gonsalves, Joao, ein portugiesischer Komponist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh., war an der Kathedralkirche zu Sevilla angestellt und zu Elvat in der Provinz Transtagana geboren. Es werden noch Kompositionen (Kirchenstücke) von ihm auf der Lissaboner Bibliothek aufbewahrt.

Gonthier, (spr. Gongtjeh), Rose Carpentier, bekannter jedoch unter dem Namen G., geb. zu Metz im J. 1750, debütirte in ihrem 20. Jahre an der Oper zu Brüssel und war an 8 Jahre bei der Truppe des Prinzen Carl von Lothringen, Statthalters der Niederlande, engagirt. Darauf trat sie 1778 an der Comédie italienne in Paris auf und war bis zum J. 1804 Mitglied dieses Theaters, das bekanntlich mit der Opéra-comique identisch ist. Gestorben ist sie aber erst am 8 Dec. 1829 als Frau des Sängers Allaire. Weder ihre Stimme noch ihre Gesangsbildung war besonders ausgezeichnet, aber sie sang gewisse deklamirte Sachen mit ungemeinem Geist und großer Lebendigkeit des Ausdruckes. Besonders viel Enthusiasmus erregte sie in Boieldieu's „Ma Tante Aurore".

Goodwin, (sp. Gudwin), [....], ein englischer Komponist des vor. Jahrh., der mehrere Werke für das königl. Theater in London schrieb, von denen aber nur ein paar Operetten dem Namen nach in Deutschland bekannt geworden sind: „Harlequin Faustus", und „Mago and Dago", die um 1788 in London im Druck erschienen. Um dieselbe Zeit ward auch eine Cantate von ihm, „Contemplation" betitelt, gedruckt.

Gordigiani, (spr. Gordidschani), Giovanni, aus Modena gebürtig, Sohn des Antonio G., ehemal. Kammersängers des Kaisers Napoleon, zeigte schon früh so viele musikalische Anlagen, daß sein Vater beschloß, ihn auch zur Ausübung seiner Kunst zu bestimmen. Als Giovanni 8 Jahre alt war, sang er auf dem Theater zu Monza in einer Cantate, die von Asioli komponirt worden war, um die Rückkehr des Vicekönigs von Italien, Eugen Beauharnais, zu feiern. Asioli belohnte den kleinen, präcisen Sänger, indem er ihm einen Freiplatz im Conservatorium der Musik zu Mailand, welches eben im Entstehen war,

ertheilte. Er verweilte in dem genannten Institute 6 Jahre. Nach seinem Austritte begab er sich nach Florenz, wo sich grade sein Vater aufhielt, mit dem er auf dem Theater Pergola sang und nebenbei auch Singunterricht ertheilte. Nachdem er noch auf mehreren ital. Bühnen gesungen hatte, kehrte er nach Mailand zurück. Kaum dort angelangt, empfing er gleichzeitig zwei Briefe, wovon der eine ihm den Tod seines Vaters berichtete, der andere vom Musikverein von Regensburg die Einladung enthielt, sich dahin zur Mitwirkung bei den Konzerten sowohl als auch zum Unterricht im Gesang zu verfügen. Dieser Einladung zufolge begab sich G. unverzüglich nach Regensburg. Dort errichtete er, neben der Ertheilung seiner Privat-Lectionen, auch eine öffentliche Singschule, die zahlreich besucht wurde. Seinem Vorsatze gemäß wollte er nur ein Jahr außerhalb seines Vaterlandes verweilen; ein Liebesverhältniß jedoch ließ ihn seinen Entschluß ändern: er heirathete seine Geliebte und bewarb sich dann um die Stelle eines Professors des Gesanges am Conservatorium in Prag, die er auch erhielt und unsers Wissens wohl auch noch bekleidet. — Er hat mehrere Kirchensachen, z. B. ein Ave Maria, Pater noster, Regina coeli u. s. w. komponirt und herausgegeben und sich auch mit literarischen Arbeiten für Journale (die seine Frau in's Deutsche übersetzte), beschäftigt. Ob der musikalische Roman „Leporello's Denkwürdigkeiten", an dem er 1836 arbeitete, erschienen ist, wissen wir augenblicklich nicht. — Vielleicht ist der in London lebende L. Gordigiani, ungefähr 1819 geboren und Komponist mehrerer gefälligen italienischen Gesangssachen, ein Sohn von Giovanni G.

Goria, A., geb. zu Paris im J. 1823, ein moderner Klavier-Komponist, dessen Sachen sehr glänzend, aber auch sehr seicht sind. Es sind lauter Salonstücke und Fantasien über Opernthema's in der jetzt gäng und gäben Weise.

Gossec, François Joseph, ein ausgezeichneter französischer Komponist, geb. zu Vergnies, einem Dorfe im Hennegau, am 17. Januar 1733, kam in seinem siebenten Lebensjahre als Chorknabe an die Kathedrale von Antwerpen, blieb daselbst 8 Jahre und studirte dann Violinspielen und Komposition. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, und seine Freunde riethen ihm nach Paris zu gehen, als dem Platze, wo sein Talent sich am besten Geltung verschaffen könne. Im J. 1751 kam er daselbst an und fand eine Anstellung als Orchesterdirektor in der Privatkapelle des reichen Generalpächters La Popelinière. Hier schrieb er im J. 1754 seine ersten Sinfonien, eine Gattung von Tonwerken, die nach Fétis' Versicherung bis dahin in Frankreich noch ganz unbekannt war. Darauf, als La Popelinière seine Kapelle eingehen ließ, trat G. in die Dienste des Prinzen von Conti als Musikdirektor. Diese Stellung war sehr angenehm und ließ ihm viel Zeit und Muße zum Komponiren übrig. Die Früchte davon waren u. A. seine ersten Quartette, welche 1759 erschienen und einen ungemeinen Beifall hatten, vor Allen aber seine Todtenmesse, welche er 1760 drucken ließ und die eigentlich der Grundstein seines weitverbreiteten Rufes wurde. Philidor, damals der renommirteste Musiker in Frankreich, sagte von ihr, nachdem er die Aufführung in der Kirche St. Roch mit angehört hatte: er gäbe alle seine Werke darum, wenn er dies Requiem gemacht hätte. Im

J. 1764 versuchte sich G. zum ersten Male in der dramatischen Komposition, und zwar mit Erfolg in der Operette „Le faux Lord". Noch mehr gefiel aber seine 1766 aufgeführte Oper „Les Pêcheurs"; sie wurde im April des genannten Jahres gegeben, und blieb lange Zeit Zugoper. Von seinen übrigen Opern sind zu nennen: „Le double déguisement", „Toinon et Toinette", „Sabinus", „Alexis et Daphné", „Philémon et Baucis", „Hylas et Sylvie", „La Fête du village", „Thésée", „Rosine" — sie alle wiesen ihm eine erste Stelle unter den französischen Opernkomponisten an. — Im J. 1770 stiftete er ein Liebhaber-Konzert, bei dem der berühmte Chevalier de Saint-Georges als Vorgeiger fungirte. Von dieser Zeit datirt der Aufschwung, den die Executirung von reinen Instrumentalwerken in Frankreich genommen hat, und G. war es auch, der zuerst von der nur magern Instrumentirung abwich und in seine Orchestersachen von damals ein reicheres und glänzenderes Colorit anbrachte. 1773 übernahm er mit Gaviniés das Concert spirituel, und das Institut prosperirte während der vierjährigen Leitung dieser Künstler durch die guten Sachen, die zur Aufführung gebracht und durch viele ausgezeichnete fremde Künstler, die zu Produktionen herbeigezogen wurden. Der wichtigste Dienst aber, den er der Kunst in Frankreich erwiesen hat, ist die Einrichtung der École royale de chant, aus der später das Conservatorium hervorging. Sie wurde 1784 gegründet, und G. erhielt durch den Baron Breteuil, der seinen ursprünglichen Plan zur Verwirklichung gebracht hatte, die Oberleitung, lehrte auch dabei in dem Institute die Harmonie und den Contrapunkt. Ein neues Feld für sein Talent eröffnete sich G. durch die Nationalfeste während der Revolution. Diese wurden meist im Freien abgehalten, wo ein Orchester, zum größten Theil aus Streichinstrumenten bestehend, keine große Wirkung ausüben konnte. G. verwendete daher zur Begleitung seiner patriotischen Hymnen ein Orchester von lauter Blasinstrumenten. Die Kompositionen selbst erregten durch ihre Kraft und gedankliche Großheit einen ungeheuern Enthusiasmus. Aus der Revolutionszeit schreiben sich auch seine Opern „Le Camp de Grandpré" und „La Reprise de Toulon" her; in letzterer hatte er die Marseillaise, glänzend instrumentirt und interessant harmonisirt, angebracht. Als das Conservatorium gegründet wurde, erhielt G. eine der Inspektorstellen und später, als noch eine Professur für Kompositionslehre nöthig wurde, übernahm er auch diese und verwaltete sein Lehreramt mit Eifer bis zum J. 1814; dabei arbeitete er auch an mehreren der Lehrbücher mit, die für das Conservatorium geschaffen wurden, z. E. an der großen Gesangsschule. Bei der Gründung des Institut de France wurde er Mitglied der musikalischen Section, und von Napoleon erhielt er auch den Orden der Ehrenlegion. Nach der Auflösung des Conservatoriums im J. 1815 wurde er pensionirt und beschäftigte sich dann wenig mehr mit der Musik, doch besuchte er noch fleißig die Sitzung der Akademie der schönen Künste bis zum J. 1823. Dann aber zog er sich nach Passy zurück, wo er den 16. Februar 1829 starb. — Die hohe Stufe, die G. in jeder Beziehung unzweifelhaft in der französischen musikalischen Kunst einnimmt, hat er, wie selten Einer, sich selbst zu verdanken; denn fast nur durch Selbststudium und ohne die Mitetl, sich sorgfältigen Unter-

richt zu verschaffen, hat er sich emporgearbeitet und das ihm von der Natur verliehene Talent bis zur Meisterhaftigkeit entwickelt. Diese Meisterhaftigkeit hält auch, besonders in seinen Kirchensachen, noch heutzutage, nach so vielen Geschmacks-Umwälzungen, vollkommen gut Stich. Es bestehen die Kompositionen angeregter Art in mehreren Messen und Motetten, dem schon oben angeführten Requiem, einem Te Deum, einem dreistimmigen O salutaris hostia (a capella) und mehreren Oratorien (darunter ist besonders das „de la Nativité" mit dem berühmten Doppelchor der Hirten und Engel zu nennen). — Von seinen patriotischen Hymnen ist schon oben gesprochen: es sind 14 an der Zahl, zu denen noch einige Trauer-Sinfonien kommen. Ebenso sind auch seine Opern oben schon erwähnt, und es bleibt uns nur noch übrig, seiner Chöre zu Racine's „Athalia" und seiner Instrumental-Kompositionen zu gedenken; diese bestehen in 29 Sinfonien, mehreren Heften Streich-Quartetten und Trio's, Violinduetten, Quartetten für Flöte und Streichinstrumente, Serenaden für Violine, Flöte, Horn, Fagott, Viola und Baß, Ouvertüren, einer konzertirenden Sinfonie für 11 Instrumente u. s. w.

Goßmann, Frau Johanna Constantia, eine geb. Weinzierl, erblickte zu München am 10. Februar 1807 das Licht der Welt, kam in ihrem zehnten Jahre mit ihrem Vater, der königl. Regimentsquartiermeister war, nach Würzburg und erhielt hier bei ihren glücklichen Naturanlagen und als einzige Tochter in jeder Beziehung die sorgsamste Ausbildung. Schon ziemlich geübt im Klavierspielen, wurde sie Schülerin des k. Musiklehrinstituts und von Fröhlich und Eisenhofer weiter herangebildet. Als später die dienstlichen Verhältnisse ihres Vaters eine unglückliche Wendung nahmen, wurde sie von Prof. Fröhlich in dem vorgenannten Institute als Lehrerin des Klavierspiels und des Gesanges angestellt. Von allen Seiten wurde sie auf das Ehrenvollste ausgezeichnet und ihr Unterricht besonders vom Adel gesucht, da ihre Bildung und ihre anspruchslose Bescheidenheit ihr bald alle Herzen gewonnen hatten. Jährlich trat sie einige Male im Harmonie-Vereine in Konzerten sowohl als Sängerin wie auch als Pianofortespielerin auf und wurde jedesmal mit dem rauschendsten Beifall aufgenommen. Auf Anrathen ihres nachherigen Mannes, des Literaten und Lehrers an der k. Studienanstalt in Würzburg, Dr. J. B. Goßmann, der das Theater leidenschaftlich liebte, betrat sie die Bühne und erntete in hohen Sopranpartien reichen Beifall. Unstreitig aber war sie als Konzertsängerin viel ausgezeichneter, besonders da sie auf den Brettern eine gewisse Schüchternheit nie ganz bemeistern konnte. Nach ihrer Verehelichung im J. 1833 erlaubte es die dienstliche Stellung ihres Mannes nicht mehr, daß sie die Bühne ferner betrat; sie verließ dieselbe und sang fortan nur noch in der Kirche und in Konzerten. Gestorben ist sie an einer Brustkrankheit zu Würzburg am 13. October 1840. — Ihre Stimme war äußerst wohlklingend und umfangreich, ihre Kehlengeläufigkeit ausgezeichnet und ihr Vortrag echt musikalisch.

Gostena, (Giovanni Battista della), ein ital. Tonsetzer, um die Mitte des 16. Jahrh. in Genua geboren, hat 1582 zu Venedig vierstimmige Madrigalen in den Druck gegeben.

Goswin, Anton, ein Komponist des 16. Jahrh., war erst eine Zeitlang Hofmusikus in der Kapelle zu München, ward dann Kapellmeister der Bischöfe zu Lüttich, Hildesheim und Freisingen und endlich des Pfalzgrafen Ernst bei Rhein. Von seinen Werken können jetzt noch mehrere fünfstimmige Madrigalen, welche 1615, fünf- und sechsstimmige geistliche Lieder, die 1583, und dreistimmige „neue teutsche Lieder", die 1581 zu Nürnberg gedruckt wurden, genannt werden. Dieselben befinden sich auf der Bibliothek zu München. Alles Uebrige ist verloren gegangen.

Gotschovius, Nicolas, Organist an der Marienkirche in Rostock, geboren in dieser Stadt um 1575. Man hat von ihm: „Sacrarum cantionum et motectarum 4—9 vocum in gratiam ecclesiarum recens editarum Centuriae", Rostock und Hamburg 1608, und „Decas musicalis prima sacrarum odarum", Rostock 1603.

Gottsched, Johann Christoph, der ehemals so berühmte deutsche Literator, geb. den 2. Februar 1700 zu Juditen-Kirch bei Königsberg und gest. zu Leipzig am 12. December 1765, muß hier erwähnt werden als der Verfasser folgender Abhandlungen: „Gedanken vom Ursprung und Alter der Musik" (in Mitzler's Bibliothek, Bd. I. vom J. 1738); „Gedanken von den Opern und Singspielen" (in seiner „Kritischen Dichtkunst", Leipzig 1730, Bd. II.); „Antwort auf Dr. Hudemann's Abhandlung von den Vorzügen der Oper vor Tragödien und Komödien" (in Mitzler's Bibliothek, Bd. III., eine Antikritik, hervorgerufen durch eine Beurtheilung des zweitgenannten Absatzes); „Gedanken von den Cantaten" (in seiner „Kritischen Dichtkunst" und auch in Mitzler's Bibliothek, Bd. I).

Gottwald, Joseph, geb. am 6. August 1754 zu Wilhelmsthal in der Grafschaft Glatz, wo sein Vater Müller war. Selbst musikalisch, ertheilte dieser dem sechsjährigen Joseph schon Unterricht im Klavierspielen, und schickte ihn, nachdem er das neunte Jahr erreicht hatte, nach Wölfelsdorf bei Habelschwerdt zu dem tüchtigen Schullehrer Rupprecht. Nach Verlauf von drei Jahren mußte Joseph wieder nach Hause kommen, um nun das Müllerhandwerk zu erlernen. Indeß hatte der Knabe hierzu gar keine Lust, und wie und wo es nur geschehen konnte, schlich er sich heimlich vom Hause weg in die Kirche, um sich im Orgelspiel zu üben, das er bei Rupprecht angefangen hatte. Das bemerkte bald der Schullehrer des Ortes, der ihm nun noch mehr behülflich in seinem Musiktreiben war, und es kostete auch nicht viel Mühe, den Vater zu bereden, daß er den talentvollen Knaben sich ganz der Musik widmen lassen möchte. Zu dem Zwecke kam er nun erst als Chorknabe nach Breslau in die Dominikanerkirche; nach drei Jahren ward er Organist an derselben, und der Umgang mit einem jungen Arzt, Amandus Schmidt, der viele gründliche theoretisch-musikalische Kenntnisse besaß, wirkte wohlthätig auf seine fernere Bildung. 1783 ward er Ober-Organist an der Kreuzkirche und 1819 an dem Dom. Gestorben ist er am 25. Juni 1833. — In den Jahren seiner Kraft genoß G. den Ruhm des ersten Organisten Schlesiens; auch seine Kirchenkompositionen waren beliebt und bestehen u. A. in 10 Hymnen, 2 Vespern, 3 Messen und 6 Offertorien. Einen wesentlichen Antheil hatte G. auch an der Herausgabe der „Melodien zum Gebrauch bei dem

Gebet- und Liederbuche für die lernende Jugend in katholischen Stadt- und Landschulen", Breslau 1804.

Goudimel, (spr. Gu—), Claude, ein berühmter Tonmeister des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich im Jahre 1510 in der Franche-Comté geboren. Von seiner Jugend- und Bildungsgeschichte weiß man Nichts; er muß aber auch außer in der Musik eine solide Erziehung gehabt haben, denn die lateinischen Episteln, die, an seinen Freund Paul Melissus gerichtet, von ihm vorhanden sind, haben einen eleganten und reinen Styl. Im J. 1540 war er in Rom, wo er einige Jahre vorher eine Musikschule gegründet hatte, in welche u. A. Palestrina, Giov. Animuccia, Stefano Bettini, Alessandro Merlo und Giovanni Maria Nanini als seine Schüler eintraten. 1555 sehen wir ihn in Paris, wo er mit Nicolas Du Chemin eine Notendruckerei (aber nur ein Jahr lang) betrieb. Nachher trat er zur reformirten Kirche über und wurde am 24. August 1572 (am Bartholomäustage) in Lyon nebst vielen anderen Calvinisten ermordet. — Außer in Messen und Motetten, die er während seines Aufenthaltes in Rom schrieb und die sich dort noch im Manuscript in Kirchenarchiven befinden, und außer in Motetten und Chansons, die in verschiedenen Sammlungen — dem „Liber quartus Ecclesiasticarum cantionum" etc, Antwerpen 1554, der „Fleur des chansons des deux plus excellens musiciens de notre temps, à savoir de Orlande de Lassus et de D. Claude Goudimel", und in den „Chansons nouvellement composées en musique" etc., Paris 1564 und 1567 — enthalten sind, bestehen seine Werke in: „Horatii Flacci poetae lyrici odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae," Paris 1555 (auf diesem Werke steht auch sein Name als Drucker); „Chansons spirituelles de Marc-Antoine de Muret mises en musique à quatre parties", Paris 1555; „Magnificat ex oct. mod. quinque voc.", Paris 1557; „Missae tres a Claudio Goudimel praestantissimo musico auctore nunc primum in lucem editae" etc, Paris 1558 (in dieser Sammlung ist auch noch neben Messen von Claudin Sermisy und Jean Maillard eine vierte Messe von G.); „les Psaumes de David mis en musique à quatre parties, en forme de Motets," Paris 1562; „les Psaumes mis en rime française par Clement Marot et Theodore de Bèze. Mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel," Paris 1565 (in einer zweiten und dritten Auflage in demselben Jahre und 1580 in Genf, und in einer vierten in Charenton im J. 1607). Die Melodien dieser Psalmen sind bei den Reformirten in Frankreich noch jetzt im Gebrauch; die Psalmen selbst sind von Ambrosius Lobwasser in demselben Versmaße in's Deutsche übersetzt und dadurch auch den deutschen Reformirten zugänglich worden, die sie gleichfalls noch singen; auch die Lutheraner haben einige Melodien davon aufgenommen, z. B. „Wenn wir in höchsten Nöthen sind". Zu bemerken ist endlich noch, daß die Melodien bei G., wie überhaupt damals allgemein üblich war, meist im Tenor liegen. — Der Name G's ist von alten Schriftstellern und von Copisten seiner Manuscripte vielfach corrumpirt worden und man findet ihn Gaudio del Mel, Gaudimelus, Gaudinel, Guidomel, Condinellus, Godmel, Gaudiomel u. s. w. geschrieben; auch ist G. (seines Vornamens wegen) häufig mit Claude le Jeune und Claudin Sermisy verwechselt worden.

Gougelet, (spr. Guscheleh), Pierre Marie, geb. zu Châlons im J. 1726, machte seine musikalischen Studien in der Maitrise der Kathedralkirche genannter Stadt und kam nachher nach Paris, wo er Organist an St. Martin des Champs wurde und am 27. Januar 1790 starb. Er hat Mehreres für die Kirche geschrieben und auch ein Lehrwerk herausgegeben, das den Titel führt: „Méthode ou abrégé des règles d'accompagnement de clavecin, et recueil d'airs avec accompagnement d'un nouveau genre“ (Paris, ohne Datum).

Gounod, (spr. Guno), Charles, geb. im J. 1815, wird unter die bessern französischen Musiker der Gegenwart gerechnet und hat einige Kirchenkompositionen geliefert, die nicht ohne Verdienst sind, sowie auch einige Opern (z. B. „Sappho“, „la Nonne sanglante“), welche aber keines durchgreifenden Erfolgs sich erfreueten.

Goupillet, (spr. Gupiljeh), André, war erst Musikmeister an einer Kirche in Meaux und erhielt dann im J. 1683 auf die Verwendung Bossuet's die Musikdirektorstelle an der Versailler Kapelle. Von Desmarets (s. d.) hatte er sich einige Motetten komponiren lassen, die er unter seinem Namen vor dem Könige aufführte; dieser erfuhr aber den Betrug und enthob G. seiner Stelle, gab ihm aber eine Pension und später sogar ein Kanonikat. Die Vortheile desselben konnte er nicht lange genießen, denn er starb bald nach der Verleihung. Auf der pariser Bibliothek findet man im Manuscript Motetten von G. (vielleicht sind das dieselben, die Desmarets für ihn komponirt hat).

Gouvy, (spr. Guw—), Theodore, ein sehr talentvoller Komponist der neuesten Zeit, geb. im J. 1822 zu Goffontaine bei Saarbrück, wo sein Vater Besitzer von Eisengießereien war. Er zeigte von Jugend auf viel Liebe und Anlage zur Musik, ward aber zur Jurisprudenz bestimmt und kam in seinem 18ten Jahre auf die Ecole de Droit in Paris. Eine Sinfonie von Beethoven, die er zum ersten Male in einem Konzerte des Conservatoriums hörte, wirkte so mächtig auf ihn, daß von dem Augenblick an sein Entschluß fest stand, das Rechtsstudium aufzugeben und sich ausschließlich der Musik zu widmen. So nahm er denn nun drei Jahre lang bei Elwart, Professor am Conservatorium in Paris, Unterricht in der Komposition, hielt sich dann ein Jahr in Berlin und 15 Monate in Italien zu fernerer Ausbildung auf. 1847 kam er wieder nach Paris und gab daselbst ein Konzert, in dem er eine Sinfonie und 2 Ouvertüren seiner Komposition aufführen ließ. Seit dieser Zeit haben die verschiedenen Konzert-Vereine in Paris jedes Jahr eins oder einige seiner Werke zur Aufführung gebracht, und auch in Leipzig hat er sich zu verschiedenen Malen durch Sinfonien sehr gut accreditirt. Man hat in ihnen, wenn auch keine überwältigenden Eindrücke und Kühnheiten der Conception, auch keine unerhörte Neuheit der Erfindung, doch eine geistreiche Lebendigkeit, pikante Harmonisirung und Orchestration, Sinn für Form und fließende Melodik gefunden. — Gedruckt sind von seinen Kompositionen 3 Sinfonien, 3 Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncello, eine Sonate, 6 Serenaden für Pianoforte u. s. w. — In Mscrpt. hat er noch 3 andere Sinfonien, 4 Konzert-Ouvertüren, Streichquartette, eine Messe für vierstimmigen Männerchor, ein Quintett für Piano und Streichinstrumente u. s. w.

Grabau, Henriette Eleonore, geb. am 29. März 1805 zu Bremen, von ihrem Vater nebst zwei jüngeren Schwestern zur Sängerin gebildet und darauf auch Schülerin von Mieksch in Dresden, wurde 1825 als Konzertsängerin in Leipzig angestellt und dort lange Zeit als höchst achtungswerthe Künstlerin gern gehört und allgemein geschätzt. Nach ihrer Verheirathung nahm sie den Doppelnamen Bünau-Grabau an und ist zu Leipzig am 28. November 1852 gestorben. — Ihr Bruder, Andreas G., geb. den 19. October 1809, ist ein tüchtiger Violoncellspieler und als solcher ein Schüler Kummer's in Dresden. Mehr denn als Solospieler ist er als Quartettspieler zu schätzen. Er lebt theils in Leipzig, theils auf einem Gute in der Nähe dieser Stadt und wirkt im Winter im Orchester des Gewandhaus-Concertes mit.

Grabeler, Peter, der Sohn eines Färbers, geb. den 10. August 1796 zu Bonn, erhielt bei seinen guten musikalischen Anlagen frühzeitig Musikunterricht und konnte schon in seinem 10ten Lebensjahre als Violinist im Orchester wacker mitwirken, lernte nach und nach die gangbarsten Orchester-Instrumente mit Geschicklichkeit behandeln und spielte Guitarre und Harfe schon als Knabe mit Fertigkeit. In der Tonsetzkunst erhielt er von Stegmann, ehemaligem churfürstl. Hofmusikus in Bonn, den ersten Unterricht und versuchte sich bis zum J. 1815 in allerhand Kompositionen. Dann wurde er Kapellmeister bei einem preußischen Regiment, mit welchem er nach der Schlacht bei Waterloo nach Posen kam. Hier dirigirte er eine Zeitlang die deutsche Oper, bis er mit seinem Regiment nach Breslau versetzt wurde. Von dieser Stadt aus, wo er sich durch Hebung seines Musikcorps große Verdienste erworben, auch in Konzerten als Violinvirtuos aufgetreten war, ging er im J. 1821 wieder nach Bonn zurück, blieb aber nicht lange dort, sondern wandte sich, durch glänzende, aber später nicht verwirklichte Versprechungen verlockt, nach Amsterdam. Inzwischen hatte sein Vater die Färberei aufgegeben und war, als auch eine Materialwaaren-Handlung nicht prosperiren wollte, Bierbrauer geworden. Das Geschäft als solcher übernahm denn auch G., nachdem im J. 1824 sein Vater gestorben war, hörte aber dabei nicht auf der Musik seine Muße zu widmen und namentlich Mancherlei zu komponiren. Die letzten fünf Jahre seines Lebens waren ihm durch Kränklichkeit getrübt, welche dadurch entstand, daß ihm beim Einschroten durch die Unvorsichtigkeit eines Knechtes die Last eines zu wenig zurückgehaltenen Fasses gewaltig wider die Brust schoß. Eine Lungenschwindsucht war die Folge dieses Unglücks, und ihr erlag er auch, nachdem er vergeblich von den Aachener Bädern Heilung erwartet hatte, am 16. December 1830. — Komponirt hat er u. A. Kirchengesänge, ein Oratorium „Salomon's Urtheil" (im J. 1829 in Bonn aufgeführt), das Gedicht König Ludwigs von Baiern „an die Hoffnung" als Cantate für Chor, Solostimmen und Orchester, den 145. Psalm (bei Simrock in Bonn erschienen), Männergesänge, Pianofortesachen, ein Singspiel „Schönthal" u. s. w. — Schließlich muß noch bemerkt werden, daß G. bei seinen Geschäften und trotz seiner Kränklichkeit in seinen letzten Lebensjahren doch noch Unterricht im Generalbaß, Gesang und Pianofortespiel ertheilte und dem Bonner Kirchenmusikverein (der ihm seine Gestaltung verdankte), sowie dem durch ihn in's Leben gerufenen Bonner Musikzirkel vorstand.

Graben-Hoffmann, s. Hofmann, Gustav.

Grabowska, Gräfin Clementine von, geb. im Herzogthum Posen im J. 1771, hatte ein schönes Musiktalent und ließ auch mehrere Kompositionen — Sonaten, Variationen, Polonaisen für Klavier — im Druck erscheinen. 1813 fixirte sie sich in Paris und lebte daselbst noch im J. 1830.

Gradation, von gradus = Grad, Schritt, Stufe) ist im Allgemeinen eigentlich jede Abstufung, sei sie Steigerung oder Fall, gehe sie also aufwärts oder abwärts. In der Musik jedoch, und überhaupt in den schönen Künsten, wird die Gradation immer in dem Begriff der Steigerung, also des stufenweisen Fortschreitens von dem Niedern zum Höhern, dem Schwächern zum Stärkern genommen, und daher sehr häufig auch das griechisch-lateinische Wort climax (Leiter, Treppe) dafür gebraucht. Natürlich kann in der Musik nur in Ansehung der Anordnung der Gegenstände, des Objekts des Ausdrucks sowohl als seiner selbst, von einer Gradation die Rede sein: wenn die Folge der Gedanken und Ideen, nach ihrer innern, wie nach ihrer äußern Beziehung, so beschaffen ist, daß der Ausdruck immer stufenweise zunimmt, immer massenhafter, heftiger wird, wie sein Objekt, das Gefühl, immer bestimmter und lebendiger. Die Gradation muß in allen Darstellungsmitteln Ton, Rhythmus u. s. w. zugleich und in gleichem Verhältnisse statthaben.

Gradenthaler, Hieronymus, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Organist zu Regensburg, komponirte besonders viele Kirchensachen, und namentlich Kirchenlieder, mit deutschem und lateinischem Text, die meist in der Zeit von 1675—1695 unter allerhand Titeln zu Nürnberg gedruckt wurden; 1676 erschien in Regensburg auch von ihm ein kleines theoretisches Werk: „Horologium musicum, oder treu wohlgemeinter Rath, vermittels dessen ein Knabe von 9 bis 10 Jahren den Grund der edlen Musik und Singkunst mit Lust und leichter Mühe kürzlich lernen kann," das 1687 zu Nürnberg in zweiter Auflage erschien. Man findet zuweilen auch, aber wohl fälschlich, seinen Namen Gnadenthaler statt Gradenthaler geschrieben. Ein ziemlich vollständiges Verzeichniß seiner gedruckten Werke theilt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon mit.

Graduale, die Benennung eines Kirchenstückes, welches, dem katholischen Ritus gemäß, in jeder Messe, nach abgesungener Epistel, zwischen dem Gloria und Credo eingelegt und dessen Name davon abgeleitet wird, daß der Diakon ehedem während der Absingung desselben auf den Stufen (gradibus) des Lesepultes sich befand, oder die Stufen nach der Evangelien-Seite hinaufstieg. Die Texte zu den G. werden meistens einem Psalm oder einer Hymne entnommen und wechseln mit jedem Sonn- und Feiertage vorschriftsmäßig.

Gräbner. Der muthmaßliche Stammvater der Orgelbauer- und Instrumentenmacher-Familie dieses Namens war Johann Christoph G., der gegen Ende des 17. Jahrh. zu Dresden lebte und u. A. 1692 die Orgel in der Johanniskirche daselbst mit 11 Stimmen und 3 Bälgen erbauete. — Dessen Sohn, Johann Heinrich G., war Hoforgelbauer und Instrumentenmacher zu Dresden und starb 1777. Den weitverbreiteten Ruf, den er genoß, hatte er sich besonders durch seine für seine Zeit sehr vorzüglichen Clavecins erworben. Seine

ziemlich ausgedehnte Fabrik führten nach seinem Tode seine beiden Söhne Johann Gottfried und Wilhelm G. fort. Ersterer ward 1736, der zweite 1737 zu Dresden geboren. Beide erlernten ihre Kunst bei dem Vater und erbten auch von ihm den Titel als Hofinstrumentenmacher. Bis 1786 bauten sie ebenfalls hauptsächlich nur Klaviere; von der Zeit an aber auch Fortepiano's, Flügel, Doppelflügel, und mit solch glücklichem Erfolge, daß sie schon 1796 über 170 solcher Instrumente verfertigt und weithin versandt hatten. — Ein dritter Sohn von Joh. Heinrich G., aber ein Stiefbruder der vorhergehenden Beiden, geboren 1749 zu Dresden, lernte zwar ebenfalls bei dem Vater die Instrumentenmacherkunst, trennte sich aber nach dessen Tode von seinen Brüdern und errichtete eine Fabrik für sich, in der ebenfalls von 1787 an Fortepiano's in allen Formen und Arten verfertigt wurden; doch war er nicht so glücklich wie seine Brüder, wenn auch seine Arbeiten den ihrigen durchaus Nichts nachgaben: er gelangte nicht zu der weitverbreiteten großen Celebrität.

Grädener, Carl G. P., geb. im J. 1812, lebt in Hamburg und hat sich durch mehrere Pianoforte- und Liederkompositionen, sowie durch einige Streich-Quartette als ein geistvoller und interessanter Tonsetzer bekannt gemacht. Zu leugnen ist aber dabei nicht, daß seine Erfindung nicht frei und frisch strömend genug ist und daß das harmonische Interesse bei Weitem das melodische überwiegt. Auch das Hyper-Romantisirende in seinen Sachen, das Unübersichtliche in Form und Inhalt, eine hie und da sich bemerkbar machende Sucht nach Besonderheiten u. s. w. schaden der Eingänglichkeit seiner Werke bis jetzt noch.

Gräf, Maria Magdalena, geb. im J. 1754 zu Mainz, gehört, wenn man den Erzählungen im „neuen historischen Schauplatz" (Erfurt 1764, p. 753) und dem aus diesem schöpfenden Gerber Glauben beimessen darf, zu den staunenswürdigsten frühreifen Talenten und bewundernswerthesten musikalischen Organisationen. Sie soll schon 1764, also in ihrem zehnten Jahre, in Frankfurt in zwei Konzerten mehrere für die damalige Zeit schwierige Klavier-Kompositionen mit außerordentlicher Fertigkeit und Präcision, ebenso dann mehrere Konzerte auf der Harfe, dann auch auf der Harfe und dem Flügel zugleich gespielt haben; ferner begleitete sie prima vista ein Violinsolo mit dem Generalbaß, ergötzte stundenlang das Publikum mit freier Fantasie, setzte den Baß zu einer Violinstimme, ohne sich eines Instrumentes dabei zu bedienen, variirte aus dem Stegreife über ein vorgelegtes Thema und setzte die improvisirten Variationen auch augenblicklich in Noten, und bedeckte endlich die Tasten des Flügels mit einem Tuche und kehrte die Harfe um, spielte alsdann aber doch richtig und ziemlich fertig auf beiden Instrumenten zugleich. — Weiteres hat man indeß nicht von ihr gehört und es ist anzunehmen, daß sie zu denjenigen Wunderkindern gehört, die in der Entwicklung stehen bleiben und meteorgleich vom Schauplatz der Kunst verschwinden.

Gräfe, Johann Friedrich, herzogl. braunschweigischer Kammer- und Postrath, geb. zu Braunschweig im J. 1717 und gest. daselbst den 8. Februar 1787, war einer der geschicktesten deutschen Musikdilettanten seiner Zeit und hat auch Mancherlei komponirt, u. A. viele geistliche und weltliche Lieder und die Cantate „l'Amour" von Destouches (welche er sogar zweimal in Musik setzte).

Gräser, 1) Johann Christoph Gottfried, geb. 1766 zu Arnstadt im Fürstenthum Schwarzburg-Sondershausen, und gest. als Candidat des Predigtamts 1790 auf dem Schlosse Erbach, komponirte mehrere gefällige Klaviersachen (darunter Sonaten), Lieder mit Klavierbegleitung u. s. w., von denen mehrere in Dresden im Druck erschienen sind. — 2) Johann Friedrich G., war 1757 Unter-Organist an St. Elisabeth, 1791 Ober-Organist an Maria-Magdalena in Breslau, und starb 1796. Sein Orgelspiel ward zu seiner Zeit sehr gerühmt.

Grätz, Joseph, geb. am 2. Decbr. 1760 zu Vohnburg in Baiern, wurde, wie es damals jungen Leuten, die musikalisches Talent zeigten, gewöhnlich zu geschehen pflegte, in Stiftern und Klöstern zum Sänger und Orgelspieler erzogen, hauptsächlich in der Abtei Rohr bei Abensberg. Er komponirte früh, studirte fleißig die Rechtswissenschaft auf der hohen Schule zu Ingolstadt, wo er zuerst als Organist an der Jesuitenkirche, und dann, nachdem er auch eine Zeit lang in Neuburg, wo er Rhetorik, Logik und Physik hörte, die Organistenstelle am Seminar versehen hatte, an der Moritzkirche angestellt war, und practicirte auch ein Jahr beim Landgericht in Voheburg. Hierauf ging er aber, um sich ausschließlich für die musikalische Kunst zu bilden, nach Salzburg zu Michael Haydn, und ward endlich noch von einem reichen Gönner zu Bertoni nach Venedig geschickt, um sich durch dessen gründlichen Unterricht vollkommen auszubilden. Von Venedig aus besuchte er noch Padua, Verona, Vicenza und andere Städte Italiens, und kam 1788 dann nach München, das er nie wieder verließ, bis er endlich, auf einem Spaziergange vom Schlage getroffen, am 17. Juli 1826 daselbst starb. Er bekleidete nie ein Amt, sondern hatte nur den Titel eines Hofklaviermeisters, was ihm aber gar keine Obliegenheiten auferlegte, so daß er niemals weder bei Hofe noch in irgend einem Konzerte öffentlich ein Klavier anrührte. Als Komponist war er trocken und erfindungslos, wie seine Messen und andern Kirchenstücke und die Operette „Das Gespenst mit der Trommel" (die auch durchfiel) beweisen; aber als Theoretiker und Kompositionslehrer wurde er ausnehmend geschätzt, und Karl Cannabich, Lauska, Hoffmann, Ladurner, Ett, Moralt, Lindpaintner und viele Andere, schon zu Künstlern gereift, schlossen sich an ihn an und nahmen noch bei ihm Unterricht.

Graf, Johann, in der Gegend von Nürnberg geboren gegen Ende des 17. Jahrhunderts, ward von verschiedenen Meistern auf mehreren Instrumenten und in der Komposition unterrichtet. Violine war sein Lieblingsinstrument und er hatte sich auch frühzeitig eine bedeutende Fertigkeit darauf erworben. Daher erhielt er bald eine Stelle als Violinist im sog. deutschen Hause zu Nürnberg, kam dann als Instructor und Musikmeister bei dem Löffelholzischen Regimente nach Ungarn, wodurch er Gelegenheit erhielt, Wien mehrere Male zu besuchen und sich hier noch durch den Unterricht anerkannt großer Meister weiter auszubilden. Darauf ward er 1718 churfürstl. mainzischer und fürstl. bambergischer Hofmusikus und erhielt endlich den Ruf als Konzertmeister nach Rudolstadt, wo er um 1745 als Kapellmeister starb. Er hatte sechs Söhne, die er alle zu recht brauchbaren Musikern bildete; zwei davon, Christian Ernst und Friedrich Hartmann, zeichneten sich besonders aus (s. die beiden folgenden Artikel). Von

seinen Kompositionen macht Gerber 12 Violin-Sonaten und 6 Partien für 2 Violinen, Altviole und Baß, zu Bamberg und Rudolstadt gedruckt, als besonders geschätzt namhaft.

Graf, Christian Ernst, (in einigen Catalogen auch Christian Friedrich und Graaf genannt, doch schrieb sich der Vater Graf), älterer Sohn des Vorhergehenden, ward geboren im Schwarzburgischen (der Ort findet sich nirgends bestimmt angegeben, wahrscheinlich aber ist es Rudolstadt) und begann und vollendete das Studium der Musik bei seinem Vater, dem er dann auch als fürstl. Rudolstädtischer Kapellmeister im Amte folgte. 1762 jedoch folgte er einem Rufe als Kapellmeister nach dem Haag, wo er 1802 noch ein Oratorium von seiner Komposition in der lutherischen Kirche aufführte. Indeß scheint er schon in einem der nächsten Jahre darauf dort gestorben zu sein, da seit jener Zeit keine Nachrichten mehr von ihm nach Deutschland gelangten. Er war ein fertiger Violinspieler und fleißiger Komponist. Von den vielen im Manuscript hinterlassenen Werken abgesehen, sind allein gegen 40 Sammlungen größerer Kompositionen von ihm im Druck erschienen, von denen die meisten noch dazu mehrere Nummern enthalten: Sinfonien, Ouvertüren und andere Orchestersachen, Klavier- und Violinsonaten, Duo's für verschiedene Instrumente, Variationen, Lieder und Gesänge u. s. w. Auch ein theoretisches Werk: „Probe über die Natur der Harmonie in dem Generalbasse, nebst einem Unterricht einer kurzen und regelmäßigen Bezifferung, mit 6 Kupfertafeln“, gab er zu Haag in holländischer Sprache heraus.

Graf, Friedrich Hartmann, jüngster Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Rudolstadt im Jahre 1727, lernte von 1743 bis 1746 das Paukenschlagen bei dem dasigen Hofpauker Käsemann, widmete sich daneben aber besonders der Flöte und studirte bei seinem Vater die Tonsetzkunst. Nach Beendigung seiner Lehrzeit als Pauker nahm er in solcher Eigenschaft Dienste bei einem holländischen Regimente, ward aber bei Berg op Zoom verwundet und gefangen genommen. Wieder befreit, ging er als Flötist 1759 nach Hamburg, wo er sich ungefähr bis 1764 aufhielt und als Komponist sowohl wie als Virtuos in seinen Konzerten vielen Beifall fand, auch Aussicht hatte, nach Telemann's Tode dessen Stelle zu erhalten. Doch schlug dies fehl und er machte nun eine große Reise durch England, Holland, die Schweiz, Italien und einen großen Theil Deutschlands, die zu seiner eigenen Bildung noch, wie zur Erhöhung und Verbreitung seines Rufes sehr viel beitrug. 1769 ward er, wahrscheinlich auf Veranlassung seines Bruders (s. den vorhergeh. Art.) nach dem Haag berufen; hier blieb er aber nur bis 1772, wo er einem Rufe nach Augsburg als Musikdirector folgte. Seine Komositionen und namentlich seine Flötenkonzerte und andere Sachen für dies Instrument waren damals schon zu einer besondern Beliebtheit gelangt und das Oratorium „der verlorene Sohn“, welches er in Augsburg komponirte, wie auch das früher vollendete „die Sündfluth“ genossen sogar einer seltenen Celebrität. Das bewog denn 1779 die Direktion des deutschen Opern-Theaters zu Wien, ihn zur Komposition einer neuen Oper für ihre Bühne dorthin zu berufen. Kaum hatte er sich dieses Auftrages entledigt,

so erhielt er von London aus die Einladung zur Direction des großen Konzerts daselbst in den Jahren 1783 und 1784 und zur Besorgung der Kompositionen für dasselbe. Seinen Mühen folgte der reichste Lohn und der lauteste Beifall. Nichtsdestoweniger kehrte er nach der Zeit wieder in sein Vaterland zurück und übernahm auf's Neue unter dem Titel eines Kapellmeisters sein früheres Amt in Augsburg. Flöte blies er nun nicht mehr; komponirte aber dagegen desto fleißiger, so viel es seine Berufsgeschäfte nur immer zuließen: der 29. Psalm, „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem" (von Ramler gedichtet), die heroische Cantate „Andromeda", eine andere „Invocation of Neptune and his attendant Nereids of Britannia" (in London mit unerhörtem Beifall aufgeführt), mehrere seiner Quartette und Quintette sind ganz vortreffliche Arbeiten. In Anerkennung seiner Leistungen ernannte ihn, als er längst schon von London abgereist war, die Universität Oxford noch, mit Uebergehung aller sonst üblichen Vorprüfungen und Formalitäten, zum Doctor der Musik. Das Diplom erhielt er erst im October 1789 zu Augsburg. Das war die höchste, aber auch letzte Auszeichnung, die ihm zu Theil wurde; denn er starb zu Augsburg am 19. August 1795.

Graff, Frau Charlotte, Tochter des nicht unberühmten Schauspielers Joseph Michael Böheim am ehemaligen Nationaltheater zu Berlin, der 1795 bis 1798 mehrere Sammlungen Freimaurer-Lieder herausgab, wurde geboren zu Berlin 1782 und von ihrem Vater zur Sängerin und Klavierspielerin gebildet. 1800 trat sie zum ersten Male auf dem Nationaltheater zu Berlin auf. Ihre Stimme war voll, biegsam und von weitem Umfange und unterstützt von einer dramatisch anziehenden, effectvollen Aktion, erwarb sie sich bald, auch ohne noch in die Mysterien der höheren Gesangskunst eingeweiht zu sein, einen ehrenvollen Namen. 1804 unternahm sie eine Reise durch Deutschland und kam 1805 nach Stuttgart, wo sie so viel Beifall fand, daß ihr augenblicklich ein mehrjähriges Engagement angeboten wurde. Durch ihre Verheirathung mit dem dasigen Violoncellisten Graff verlängerte sich dann dasselbe bis 1811, wo sie mit ihrem Gatten nach Frankfurt a. M. zog und hier mit gleich glücklichem Erfolge mehrere Jahre auf dem Stadttheater sang. Gegen 1818 verließ sie das Theater ganz, blieb aber mit ihrem Manne in Frankfurt und starb hier 1831, den so selten gepaarten Ruf einer eben so vortrefflichen Hausfrau, Mutter und Gattin, als gebildeten Sängerin und Künstlerin überhaupt hinterlassend.

Graff, Conrad, k. k. Hof-Klavier-Instrumentenmacher in Wien, geboren zu Riedlingen in Schwaben am 17. Nov. 1783, erlernte die Schreinerprofession, ging nach erfolgter Lossprechung als Gesell in die Fremde, kam 1799 nach Wien, trat in das neu errichtete Jäger-Freicorps, wurde wegen eines bösen Fußes nach 4 Jahren wieder verabschiedet und nahm Arbeit bei dem Klaviermacher Jacob Schelkle. Bald vertraut geworden mit dem mechanischen Theile des Geschäfts, wagte er es schon im J. 1804, für eigene Rechnung zu arbeiten, und, begünstigt von Glück, sowie durch rastlosen Fleiß, schwang er sich bald aus dem Dunkel empor. Seiner Industrie, seinen fortgesetzten Versuchen und immerwährenden Verbesserungen gelang es endlich, seinen Namen durch seine Fabrikate

zu einem der geachtetsten unter Deutschlands Klavierbauern zu machen. — Gestorben ist er zu Wien am 18. März 1851.

Graff, Johann Christian, geb. zu Erfurt, bildete sich im Orgel- und Klavierspielen nach dem berühmten Pachelbel, wurde dann Organist an der St. Thomaskirche in Erfurt und an noch einigen Kirchen dieser Stadt, worauf er dann im Jahre 1694 eine Reise durch Niedersachsen machte und nachher Organist in Magdeburg wurde. Hier starb er im Jahre 1709. Gerber besaß von ihm Orgelstücke in Mscrpt.

Gragnani, (spr. Granjani), Filippo, geb. zu Livorno im Jahre 1767, war seiner Zeit ein ausgezeichneter Guitarren-Virtuos. Nachdem er bei Luchesi den Contrapunkt studirt und sich überhaupt gute theoretische Kenntnisse erworben hatte, fiel ihm zufällig eine Guitarre in die Hände und er warf sich mit Eifer auf dieses Instrument, dessen enge Gränzen er bedeutend erweiterte. 1812 war er noch am Leben. Komponirt und publicirt hat er: Ein Quartett für zwei Guitarren, Violine und Clarinette, ein Sextett für Flöte, Clarinette, Violine, 2 Guitarren und Violoncello, Trio's für 3 Guitarren, ein Trio für Guitarre, Flöte und Violine, Duo's, Variationen, Uebungen, Sonaten für Guitarre.

Grammatik (musikalische), der Inbegriff der Regeln, nach welchen die Töne und Accorde zur Bildung eines ganzen Tonstückes an einander gereiht werden.

Grams, Anton, gebürtig aus Böhmen, war einer der vorzüglichsten Contrabaßspieler. In den letzten 90er Jahren des vorigen Jahrh führte er mit abwechselndem Glücke die Direction des kleinen Hyberner-Theaters in Prag, wo sonntägliche Nachmittags-Vorstellungen von Lust-, Schau- und Singspielen in slavischer Sprache gegeben wurden. Durch Abt Vogler empfohlen, wurde er nach Wien berufen, wo er anfänglich bei der neu erbauten Schikaneder'schen Bühne und später im Hofopern-Orchester angestellt war. Die Reinheit und Deutlichkeit des Vortrags, besonders der volle, stets sonore Ton, den er seinem Instrumente abzugewinnen verstand, wurden allgemein gerühmt. Er starb in ziemlich vorgerücktem Alter gegen Ende des zweiten Decenniums im laufenden Jahrhundert.

Granata, Giovanni Battista, ein berühmter Guitarrist, geboren zu Bologna am Anfang des 17. Jahrhunderts, hat daselbst herausgegeben: „Soavi concenti di Sonate musicale per la chitarra spagnuola, libri diversi" (1659).

Grancini, (spr. Grantschini), Michel Angelo, ein Komponist des 16ten Jahrh., ward schon in seinem 17. Jahre als Organist an der Kirche del Paradiso zu Mailand angestellt und veröffentlichte auch zu dieser Zeit seine ersten Kompositionen, besonders Madrigalen. Später ward er Organist und endlich auch Kapellmeister am Dom zu Mailand. Nach dem Decret, das der heil. Carl Borromäus im Jahre 1566 erlassen, hätte G. als verheiratheter Mann die letztere Stelle eigentlich nicht bekleiden dürfen; seine außerordentlichen Kenntnisse und Talente aber verschafften ihm die Dispensation dazu. Wann er gestorben, weiß man eben so wenig, als wann er geboren. Nach Picinelli (Aten. dei letterati milanesi, pag. 425) hat G. 28 Werke seiner Komposition — Messen, Psalmen, Motetten, Madrigalen, Canzonetten — veröffentlicht.

Grandfond, (spr. Grangfong), Eugen, geb. zu Compiegne im Febr. des Jahres 1786, machte zuerst wissenschaftliche Studien auf dem College von Vernon, trat aber dann zu Paris in's Conservatorium, wo Kreutzer im Violinspiel und Berton in der Harmonielehre ihn unterwiesen. 1809 wurde er zweiter Orchesterchef am Theater zu Versailles und 1810 ließ er an der Opéra-comique in Paris die einaktige Oper „Monsieur Desbosquets" aufführen, welche aber nicht reüssirte. Außerdem hat er Romanzen herausgegeben und einige Violin-Konzerte komponirt, die Mscrpt. geblieben sind.

Grandi, Alessandro, einer der geschicktesten ital. Kirchenkomponisten des 17. Jahrh., in Sicilien geboren, war erst Kapellmeister an der Kathedrale zu Rimini und functionirte dann in gleicher Eigenschaft um 1640 an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Bergamo. Man weiß nicht, wann er gestorben. In der Zeit von 1619—1640 hat er viele Motetten, Messen, Psalmen, Cantaten und Arien herausgegeben; auch befinden sich Arbeiten von ihm in der von Domfridus herausgegebenen Sammlung „Corolla missarum". — Ein anderer Grandi, mit Vornamen Vincenzo, war zu Monte Albotto den 28. October 1605 geboren und wurde als Sänger in die päbstliche Kapelle aufgenommen (unter Paul V.). Er hat 5- und 8stimmige Antiphonien und 8stimmige Psalmen in den Druck gegeben.

Grandval, (spr. Grangwal), Nicolas Ragot de, geb. zu Paris im J. 1676, war zuerst Musikdirektor bei einer ambulirenden Schauspielertruppe, für die er Divertissements dichtete und komponirte. Des unstäten Lebens müde, kam er nach Paris zurück und wurde an einer Kirche daselbst Organist. Am 16. Novbr. 1753 starb er. 1729 wurde ein Buch Cantaten von ihm veröffentlicht; außerdem hat man auch von ihm einen „Essai sur le bon goût en musique", Paris 1732. — Ein Sohn von ihm war ein berühmter Schauspieler an der Comédie-Française.

Granier, (spr. Granjeh), Louis, geb. zu Toulouse im Jahre 1740, machte daselbst auch seine musikalischen Studien und ging dann nach Bordeaux, wo er Musikdirektor an der Oper wurde. Einige Jahre darauf ging er als erster Violinist in die Dienste des Herzogs Carl von Lothringen und komponirte während seines Aufenthaltes in Brüssel die Chöre aus Racine's „Athalie", welche Arbeit sehr günstig aufgenommen wurde. 1766 wurde er bei der zweiten Violine im Orchester der großen Oper zu Paris angestellt und zog sich nach 20-jähriger Dienstzeit im J. 1787 mit Pension in seine Vaterstadt zurück, wo er im Jahre 1800 starb. Man hat von ihm Sonaten und andere Stücke für Violine, Divertissements und Ballette, einige Stücke, die in die Oper „Tancrède" eingelegt wurden, und ferner arbeitete er mit Berton dem Aeltern gemeinschaftlich die Opern; „Théonis" und „Bellérophon".

Granzino, Giovanni, ein geschickter Geigenmacher, zu Mailand im Anfang des 17. Jahrh. etablirt. Seine Instrumente haben Aehnlichkeit mit denen des Gaspard de Salo und fallen meist in die Zeit von 1612 bis 1635.

Grasset, (spr. —eh), Jean Jaques, geb. zu Paris um 1769, wurde im Violinspielen von Berthaume ausgebildet, mußte sich aber durch die Revolution

seinen künstlerischen Arbeiten entzogen sehen und in die Armee eintreten, bei welcher er während der italienischen und deutschen Feldzüge bis zum J. 1800 blieb. Um diese Zeit kehrte er nach Paris zurück und erhielt die durch Gaviniés' Tod vacant gewordene Violinprofessur am Conservatorium, ließ sich auch vielfach in Konzerten hören. Nach Bruni's Abgang von der italienischen Oper erhielt G. dessen Musikdirektorstelle und behielt diese (unter verschiedenen Entrepreneuren) beinahe 25 Jahre, bis 1829, wo er sich zurückzog. Eben so wie als Violinspieler, zeichnete sich G. durch Geschmack und Grazie in seinen Kompositionen für sein Instrument aus; man hat von ihm: 3 Violin-Konzerte und viele Violin-Duo's, auch eine Sonate für Pianoforte und Violine.

Grassi. 1) Cäcilie G., s. Bach (Johann Christian). — 2) Francesco G., war zu Ende des 17. Jahrh. Kapellmeister an der Kirche San Giacomo degli Spagnuoli und dann an der des heiligen Kindes Jesus zu Rom, und hat mehrere Kirchenstücke zu 4 und 8 Stimmen im Mscrpt. hinterlassen; auch führte er 1701 in der Kirche della Pietà ein Oratorium seiner Komposition „Il trionfo de' Giusti" auf. — 3) Luigi G., ein berühmter Tenorist, von Geburt ein Römer, kam 1766 nach Deutschland und ward 1768 bei der königl. Oper in Berlin engagirt. Er verweilte hier bis 1788, in welchem Jahre ihn der König von Preußen, seiner geschwächten Gesundheit wegen, mit einer lebenslänglichen jährlichen Pension von 500 Thlrn. verabschiedete. Er ging darauf in sein Vaterland zurück und wählte Pisa zu seinem Aufenthaltsorte, wo er sich mit der Komposition kleiner Klaviersachen (meist Variationen über beliebte Opernthema's) abgab und in dem ersten Decennium des jetzigen Jahrhunderts starb. — 4) Maddalena G., zu Parma um 1780 geboren, lernte Musik bei Toscani und debütirte als Sängerin auf dem Theater ihrer Vaterstadt im Jahre 1806. Seitdem hat sie mit Erfolg auf mehreren italienischen Bühnen gesungen.

Grassineau, (spr. —noh), Jaques, von französischen Eltern ungefähr 1715 zu London geboren, machte gute wissenschaftliche Studien und erlangte auch einige musikalische Kenntnisse. Nachher wurde er Secretär bei einem Apotheker, und als ihm diese Stellung nicht mehr behagte, schloß er sich an den Doctor Pepusch an, für den er die von Meibom in's Lateinische übersetzten griechischen Musikschriftsteller in's Englische übertrug. Nach Beendigung dieser Arbeit rieth ihm Pepusch, Brossard's „Dictionnaire de musique" zu übersetzen, resp. zu bearbeiten, und lieferte ihm selbst einige Artikel dazu. So entstand das erste englische musikalische Lexicon, das den Titel führte: „A musical Dictionary, being a collection of terms and characters as well ancient as modern; including the historical, theoretical and practical parts of music" etc., London 1740. Das Werk ist nicht fehlerlos, besonders in der Uebertragung der Kunstausdrücke. G. starb noch vor dem J. 1769, wo Robson ein Supplement zu dem erwähnten Lexicon, aus Rousseau's „Dictionnaire de musique" gezogen und von Fehlern wimmelnd, drucken ließ.

Grassini, Giuseppa, eine gegen Ende des vorigen und im Anfang des jetzigen Jahrhunderts hochberühmte italienische Sängerin, war die Tochter eines Landmanns und zu Varese in der Lombardei im Jahre 1775 geb. Die seltene

Schönheit ihrer Stimme und ihrer Person machten den General Belgiojoso in Mailand auf sie aufmerksam und vermochten ihn, für ihre Ausbildung und Erziehung Sorge zu tragen. Er gab ihr die besten Gesangslehrer in Mailand und im Jahre 1794 debütirte sie auf der Scala daselbst in Zingarelli's „Artaserse" und Portogallo's „Demofoonte" mit dem glänzendsten Erfolge. Von nun an rissen sich die italienischen Bühnen um ihren Besitz und sie sang bis zum J. 1800 zum Entzücken der Hörer u. A. in Venedig, Neapel und wiederholt in Mailand. Nach der Schlacht von Marengo ließ sie sich in Mailand vor Napoleon hören, der sie mit nach Paris nahm, wo sie zuerst bei einem großen Nationalfeste auf dem Marsfelde und dann in mehreren Konzerten sich hören ließ. Darauf ging sie nach Deutschland und war im November des J. 1801 u. A. auch in Berlin. Während der Saison des J. 1802 war sie in London engagirt, und 1804 berief sie Napoleon wieder nach Paris, wo sie besonders am Hofe, auf dem Theater und in Konzerten auftrat und glänzend honorirt wurde. Nach dem Sturze Napoleon's kehrte sie in ihr Vaterland zurück und sang u. A. 1817 in Konzerten zu Mailand; ihre Stimme hatte aber an Frische viel abgenommen und sie zog sich auch bald aus der Oeffentlichkeit zurück. In der Mitte der 30er Jahre des laufenden Jahrhunderts lebte sie noch in Paris. — Ihre Stimme war ein mächtiger, dabei aber sonorer und biegsamer Contr'alt und ihre ganze Manier und Auffassung von der höchsten Noblesse und ergreifendsten Wirkung.

Gratiani, richtiger Graziani, (s. d.).

Graun, Carl Heinrich, geboren 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen, der jüngste Sohn des Accise-Einnehmers August G. Der älteste Sohn desselben, August Friedrich, wurde Magister und Dom-Kantor zu Merseburg, wo er 1771 starb. Der zweite, Johann Gottlieb, kam mit unserm Carl Heinr. 1713 zugleich auf die Kreuzschule in Dresden, wo sie Beide einen und denselben Unterricht im Gesange vom Kantor Grundig und auf der Orgel und dem Klaviere von Pezold erhielten. Auch der Komponist und Violinspieler Pisendel nützte Beiden viel, besonders dem zweiten, der sich der Violine vorzugsweise zuwendete, weshalb er auch Italien besuchte und Tartini's Spielart sich aneignete. 1726 wurde Johann Gottlieb an den Hof zu Merseburg berufen, wo er 6 Klaviertrio's herausgab, das einzige Werk, welches von ihm gedruckt wurde, obgleich viele Konzerte, Quartette, Solo's und Sinfonien von ihm in Abschriften bekannt wurden. 1727 trat er in die Dienste des Fürsten von Waldeck, von wo er bald nach Ruppin unter die Musiker des nachmaligen Königs Friedrichs des Großen versetzt und zum Konzertmeister ernannt wurde. Er starb in Berlin am 27. Oct. 1771. Die Manuscripte seiner Kompositionen werden auf dem Joachimsthaler Gymnasium in genannter Stadt aufbewahrt. — Der jüngste und weit berühmtere, also unser Carl Heinrich, that sich als Knabe schon durch eine herrliche Sopranstimme hervor, die sich später in einen sehr schönen Tenor umwandelte. Unsres nicht genug geschätzten Keiser's Cantaten waren seine Lieblingsgesänge, aus denen er in seiner Jugend die vorzüglichste Nahrung zog. Unter dem Kapellmeister Schmidt zu Dresden studirte er Komposition

und sang in den damaligen Opern (1719). Darauf versuchte er sich, als er 1720 die Schule verlassen hatte, in kirchlichen Kompositionen, am meisten von dem Hofdichter König begünstigt, von welchem er auch 1725 an Hasse's Stelle als Tenorist nach Braunschweig empfohlen wurde. Die Arien seiner ersten Rolle hatte er sich selbst nach seinem Geschmacke umgearbeitet. Der Beifall war so allgemein, daß ihm die Komposition einer Oper aufgetragen und er zum Vice-Kapellmeister ernannt wurde, wobei er fortwährend als Sänger auftrat. 1735 wurde er ungern dem Kronprinzen von Preußen, dem nachmal. König Friedrich dem Großen, zuvörderst nach Rheinsberg als Sänger abgetreten. Vorzüglich hatte er hier Konzert-Cantaten zu komponiren und vorzutragen, die er ganz seinem Geschmacke gemäß, ohne alle Nebenrücksicht setzte, und durch deren Vortrag er sich die Liebe seines Fürsten immer mehr gewann. Man schätzt die Anzahl derselben auf 50, deren meiste aus zwei Recitativen und Arien bestanden. Der Kapellmeister Schulz setzte sie im Ausdruck über alles Andere, was Graun schrieb; auch sang sie der Komponist selbst am liebsten und äußerst gemüthvoll und schön. Die bei Rellstab gedruckte Cantate, seine letzte Arbeit, wird für die schönste gehalten: „Cantata: Bei Labbri etc., a Tenore con 4 stromenti“. Zu den meisten der früheren soll der Kronprinz den Text in französischer Sprache entworfen haben. Graun's Tenor war nicht stark, aber hoch, angenehm und innig. Friedrich der Große liebte ihn als Sänger nicht minder, als er ihm in seiner Kompositionsweise den Vorzug vor Vielen gab. Graun war mit allen Regeln der Theorie und des Contrapunktes sehr vertraut, vielleicht in noch höherem Grade als Hasse, dem damit diese Kenntniß nicht abgesprochen wird, und der jenen (G.) an Genialität, wenn auch nicht an Innigkeit, übertraf. Graun's Harmonie war stets rein und deutlich; dabei wendete er von contrapunktischen Künsten nie mehr auf, als zur Darstellung seiner sanften, mehr rührenden Gefühle nöthig war. Dagegen opferte er der Melodie nie so Viel zum Nachtheil einer gehaltvollen Harmonie auf, als es die Italiener in der Regel zu thun pflegten und noch pflegen. Schon dadurch mußte er sich bald die Liebe der Deutschen gewinnen; noch mehr trug zuverlässig der Umstand dazu bei, daß er gerade von einem König sichtlich begünstigt wurde, auf den nicht bloß Deutschland, sondern ganz Europa mit Bewunderung sah. Selbst die guten Musiker und Sänger in Berlin, worunter auch manche Italiener waren, welche G's Musik zuerst zu Gehör brachten, trugen nicht Geringes zur günstigen Aufnahme derselben bei. Und so gehörte er denn bald zu den allerbeliebtesten Komponisten der Zeit und nicht allein seines Vaterlandes. Ueberall nannte man seinen Namen unter den ersten, wo von classischen Tonsetzern die Rede war. Als Friedrich der Große 1740 den Thron bestieg, war G's erste Arbeit auf Befehl des Königs die Trauermusik beim Leichenbegängniß Friedrich Wilhelm's auf lateinischen Text, zu deren Ausführung italienische Sänger von Dresden verschrieben worden waren. Sie ist in Partitur in Kupfer gestochen worden. Schon zu Braunschweig hatte er mit großem Beifall zwei Trauermusiken, Passionscantaten, mehrere andere Kirchenstücke, Serenaden und mindestens 6 Opern geschrieben. Noch im Jahre 1740 wurde er von seinem Könige nach Italien gesendet, um

Sänger und Sängerinnen zu gewinnen, da eine vollständige ital. Oper in Berlin hergestellt werden sollte. Hier im Lande des Gesanges, in einer bessern als der jetzigen Zeit, fand sein Gesang in den besten musikalischen Städten außerordentlichen Beifall. Nach einem Jahre seines dortigen Aufenthalts hatte er den Aufträgen seines Herrn vollkommen Genüge geleistet und er erhielt nach seiner Zurückkunft einen Jahrgehalt von 2000 Thlrn. Von jetzt an wendete er fast allen seinen Fleiß auf Opernkompositionen, nicht nach deutschen, sondern ital. Texten, was auch in mancher Hinsicht sein Gutes hatte. Er und Hasse waren die Vorzüglichsten, welche den Opernstyl in Deutschland heimischer machten. G's erste Oper, für Berlin zum Carneval 1741—42 gesetzt, war „Rodelinde“ und die letzte (1756) „Merope“. Zwischen 1742 bis 1756 gab es nur 3 Jahre, in welchen weniger als zwei neue Opern seiner Komposition aufgeführt wurden. Zur Oper „Sylla“ (1753) soll der König den Text selbst verfaßt haben. Ueberall gerieth ihm das Rührende am besten. Besonders wird von der Arie „Misero pargoletto“ in seiner Oper „Demofoonte“ (1746) erzählt, daß sie die Zuhörer stets bis zu Thränen bewegt habe. Er selbst trug das Adagio mit ungemeiner Zärtlichkeit vor. Selbst in seinen Klavier-Konzerten wurden die Adagio's als meisterlich hervorgehoben. Außer einer Sammlung auserlesener Oden zum Singen beim Klavier (1761) und einer Sammlung Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni Cori in Partitur (Berlin, 4 Bde.), sämmtlich aus seinen Opern, kam noch in Partitur heraus: „Te Deum laudamus“, Leipzig 1757. Er hatte es 1756 nach der Schlacht bei Prag komponirt. Das Werk machte damals Aufsehen; auch ist es wichtiger als seine Opern, in denen zum Theil die Zeit ihr Recht geltend machte, zum Theil der Geschmack des Königs. So nachgiebig er im Ganzen gegen seinen ihm sehr wohlwollenden Fürsten in diesem Punkte besonders war, so hatte er doch auch seine Stunden, wo er es wagte, dem Könige zu widersprechen. Als Friedrich einmal übelgelaunt einer verlangten Probe einer neuen Graun'schen Oper zugehört hatte, ließ er sich die Partitur bringen, strich nicht wenig und forderte, „das müsse anders gemacht werden“. G. bedauerte, daß es seinem König nicht gefalle, setzte aber entschieden hinzu: „daß er keine Note ändern werde, weil vor der Generalprobe nichts Neues einstudirt werden könne; sein wichtigstes Argument wolle er sparen, bis der König gnädiger sein würde“. Friedrich wollte es sogleich hören, weil er auf ihn nie ungnädig sei. „Nun“, sprach Graun, indem er seine Partitur in die Hand nahm, „über dieses Stück bin ich König“! Friedrich lächelte und sprach: „Er hat Recht, Graun! Es bleibt beim Alten.“ — G's Hauptwerk, das die Welt am meisten entzückte, das er ganz frei von allen Rücksichten komponirte und was auch seinem sanften Wesen am meisten zusagte und worauf er mit aller Liebe den größten Fleiß verwandte, ist und bleibt seine Passionsmusik „der Tod Jesu“, gedichtet von Ramler. Wo ist das Werk nicht gegeben worden? Noch jetzt wird es öfter zu Gehör gebracht und in Berlin und anderen preußischen Städten ist es sogar zum stereotypen Charfreitags-Oratorium geworden. Die Partitur dieses Meisterwerks ist drei Mal im Druck erschienen, das erste Mal 1760, das zweite Mal 1766 und das dritte Mal 1810, die Klavierauszüge ungerechnet,

Ist es nicht in Allem so genial wie z. B. Händel's größte Schöpfungen, so ist es dafür desto inniger und auf alle Fälle ein volksthümlicheres Werk, als viel größere, dessen Nachhaltigkeit nur noch in diesem Fache frommer Tonkunst mit Haydn's „Schöpfung" verglichen werden kann. Die Arien darin sind freilich etwas zopfig geworden; aber die Chöre haben eine unbestrittene fromme Würde und die Recitative sind wundervoll declamirt. — G. lebte übrigens äußerlich nicht nur hochgeehrt, sondern auch in seiner Häuslichkeit sehr glücklich. Er vermählte sich zwei Mal sehr vortheilhaft. Seine Tochter erster Ehe wurde von ihm selbst zu einer sehr angenehmen Sängerin gebildet; ihre baldige Vermählung entzog sie jedoch der Kunst. Seine vier Söhne zweiter Ehe zeigten sämmtlich keine besondere Neigung für die Tonkunst. G. starb am 8. August 1759, von den Seinen, allen Kunstfreunden und von seinem Könige betrauert.

Graun, Johann Gottlieb, s. vorhergehenden Art.

Graun'sche Silben, s. Alphabet.

Graupner, Christoph, einer der gefälligsten und beliebtesten Komponisten seiner Zeit, besonders für's Klavier, wurde geboren 1683 oder 1684 zu Kirchberg in Sachsen, wo er auch in der Schule und privatim bei dem Organisten Küster den ersten Unterricht in der Musik, im Singen und Klavierspielen erhielt. Als Küster nach Reichenbach versetzt wurde, folgte ihm G. dahin und besuchte zwei Jahre lang daselbst die Schule. Dann kam er auf die Thomasschule zu Leipzig, wo er während eines neunjährigen Aufenthalts neben Heinichen den Unterricht des Kantors Schelle und dessen Nachfolgers Kuhnau im Klavierspielen und in der Komposition genoß. Durch Notenabschreiben für Letztern erhielt er Gelegenheit, sich mit vielen der besten Kirchen- und Opernmusiken genau bekannt zu machen, und diese Gelegenheit benützte er denn auch sorgfältig. 1704 bezog er als Studirender der Rechte die Universität Leipzig, mußte aber 1706, als die Schweden die sächsischen Lande betraten, fliehen. Entblößt von allem Gelde und ohne irgend einen Plan für die Zukunft kam er nach Hamburg. Sein fertiges und geschmackvolles Klavierspiel und seine Gewandtheit im Partiturlesen verschafften ihm jedoch sogleich daselbst die Stelle eines Cembalisten im Opern-Orchester, welche der nach Lübeck berufene Schieferdecker eben verlassen hatte. Damals war grade Keiser Operndirector in Hamburg. Unter dessen Leitung schrieb G. denn auch in den Jahren von 1707 — 1709 die Opern: „Dido", „Herkules und Theseus", „Antiochus und Stratonice", „Bellerophon" und „Simson", die sehr gefielen. Liebeshändel indessen verleideten ihm einen fernern Aufenthalt in Hamburg und er sah es als eine Fügung Gottes an, als der Landgraf von Hessen-Darmstadt, der damals sich grade kurze Zeit in Hamburg aufhielt, ihm das Amt eines Vice-Kapellmeisters, an des alt und stumpf gewordenen Wolfgang Carl Briegel's Seite, antragen ließ. Zu Anfang des J. 1710 kam er in Darmstadt an, und noch in demselben Jahre, nach Briegel's Tode, ward er als erster Hof-Kapellmeister definitiv angestellt. Für die Bühne schrieb er aber Nichts mehr, sondern außer einigen kleinen Kirchensachen, die zumal nur durch besondere Festlichkeiten hervorgerufen wurden, hauptsächlich nur für's Klavier: Parthien, Präludien, Allemanden, Sarabanden, Couranten, Me-

nuetten, Giguen u. dergl. m., was in verschiedenen Sammlungen unter allerhand mehr oder weniger gesuchten Titeln gedruckt herauskam. 1723 sollte er als Kantor an die Leipziger Thomasschule berufen werden; er blieb jedoch in Darmstadt und starb hier am 10. Mai 1760.

Grave (ital), ernst, schwer, abgemessen, eine Tempobezeichnung, zwischen Largo und Larghetto (s. d.) die Mitte haltend und eine langsame feierliche Bewegung andeutend.

Grave, Johann Jacob, ein blinder Orgelspieler, zu seiner Zeit sehr berühmt, war 1732 (als 60jähriger Greis) Organist an der Neuen-Kirche zu Amsterdam, in welcher Stadt er auch gestorben ist.

Gravecymbalum (lat.), wurde vor Zeiten zuweilen auch der Flügel genannt. Wörtlich heißt es: ein schweres Klavier.

Graves claves oder graves voces und auch gravia loca (wörtlich: schwere, große Schlüssel, Tasten; schwere, große Stimmen; schwere, große Oerter, Räume), pflegten die alten lateinischen Musikschriftsteller gewöhnlich den Tonumfang oder den Inbegriff der Töne vom großen A bis zum kleinen g zu nennen.

Gravicalis (Prätorius und Adlung schreiben graphicalis), ward ehedem zur Bezeichnung der Größe der Mensur bei Orgelstimmen gebraucht; nämlich gr. major für das jetzige groß oder grob und gr. minor für das jetzige eng oder klein. Prätorius nennt eine 16fache Mixtur m. gravicalis und eine 8fache m. gr. minor.

Gravis, s. Accentus ecclesiastici.

Gravitätische Mensur nennen die Orgelbauer eine sehr weite Mensur, die einen vollen, gravitätischen Ton giebt. Daher auch gravitätische Stimmen — Stimmen mit solcher weiten Mensur; gravitätisches Principal — weit mensurirtes P. — Einige gebrauchen das Wort gravitätisch auch für grob; z. B. grav. Cymbel statt Grob-Cymbel, grav. Gedackt statt Grob-Gedackt.

Gravius, Johann Hieronymus, auch Grave genannt, eigentlich aber Graf, stammte aus adligem Geschlecht und wurde zu Sulzbach am 19. Nov. 1648 geboren. Nachdem er mehrere Schulen besucht hatte, sowohl in seiner Vaterstadt als auswärts, kam er auf das Gymnasium zu Heidelberg und von hier 1672 mit dem Professor Böckelmann nach Leyden, wo er bis 1676 die Rechte und daneben die Musik studirte. 1677 erhielt er den Ruf als Kantor und Schulcollege an das sogen. academische Gymnasium in Bremen und nach 30jähriger rühmlichster Verwaltung seines Amtes als Kantor und Musikdirector an die Parochial-Kirche zu Berlin. Als solcher starb er auch am 12. Mai 1729. Das ihm einstmals vom König Friedrich I. angetragene Kapellmeisteramt schlug er aus, weil er, um ruhig zu leben, keine größeren Musikaufführungen leiten wollte, als die von ihm selbst veranstalteten öffentlichen Musiken in seiner Kirche und die Privatkonzerte, die er in seinem eignen Hause gab. Er hat mehrere kleinere theoretische Schriften in den Druck gegeben: „Kurze Beschreibung von der Construction und den Arten der Trommet Marin" (Bremen 1681);

„Gespräch zwischen Lehrmeister und Knaben von der Singkunst“ (ebendſ. 1702); „Rudimenta musicae pract.“ (ebdſ. 1685); außerdem: „Geistliche Sabbathsfreuden oder heilige Lieder mit 2 Discant und Bass cont.“ (ebdſ. 1683).

Gravrand od. Graverand, (spr. Grawrang), N., geboren zu Caen den 2. April 1770, machte seine ersten musikalischen Studien in den Maitrisen mehrerer Kirchen seiner Vaterstadt, hatte dann bei einem gewissen Queru Violin-Unterricht und ging später nach Paris, wo er unter Baillot seine Ausbildung auf der Violine vollendete. Nachdem er mehrere Jahre zu Caen als Violinist am Theater gewirkt hatte, wurde er daselbst Orchester-Director, gab nebenbei Violin- und Gesangunterricht und leitete mehrere Jahre die Liebhaber-Konzerte. Dieser wackere Künstler hat u. A. mehrere Sammlungen Violinduetten und Streichtrio's erscheinen lassen.

Grawe, von Einigen auch, aber fälschlich Grave geschrieben, David Heinrich, geb. zu Dresden im J. 1778, war ein vorzüglicher, mit allen Gaben der Natur und Kunst reich ausgestatteter Tenorist. 1780 betrat er zum ersten Male das Theater, als Mitglied der Bellomo'schen Gesellschaft in Dresden; 1786 aber verließ er dieselbe und ging nach Weimar. Die damalige verwittwete Herzogin ward so sehr für ihn eingenommen, daß sie ihn auf ihre Kosten nach Neapel schickte, damit er bei dem berühmten Aprile sich noch weiter ausbilde. Kurz nach seiner Ankunft daselbst aber (1790) starb er in einer Art Geisteszerrüttung.

Graziani, auch zuweilen Gratiani geschrieben, Bonifazio, geboren zu Marino bei Rom im J. 1609 und gestorben in letzterer Stadt im Jahre 1672 als Kapellmeister an der Jesuitenkirche, hat zahlreiche Kirchenkompositionen hinterlassen, die ihrer Zeit sehr geschätzt wurden und von denen ein Theil nach seinem Tode durch seinen Bruder publicirt wurde. Die Liste derselben befindet sich im 5ten Buche der Motetten, 1676 gedruckt; Fétis in seiner Biogr. universelle hat sie abgedruckt und man möge sie bei ihm nachlesen.

Graziani, (. . . .), ein Violoncell-Virtuos und Italiener von Geburt, kam nach des Gambisten Hasse Tode an dessen Stelle zu Potsdam als Lehrer des damaligen Kronprinzen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Sein Spiel ward ausgezeichnet gefunden, doch kam es nicht dem des älteren Duport gleich und kein Wunder daher, daß alsbald nach dessen Ankunft in Berlin G. vom Hofe entfernt und mit Beibehaltung seines vollen Gehalts von jährlichen 1200 Thlr. auf bloße Kapelldienste beschränkt wurde. Durch diese Zurücksetzung ward seine künstlerische Eitelkeit zu sehr gekränkt, als daß der Schmerz darüber nicht hätte einigen Einfluß auf seinen geistigen und körperlichen Zustand äußern sollen. Er fing bald darauf an zu kränkeln, vernachlässigte sein Instrument und starb schon, noch in den besten Jahren, 1787 zu Potsdam. Seine Frau hatte längere Zeit an den Operetten-Vorstellungen der Kronprinzessin Theil genommen und behielt daher die Hälfte des Gehalts ihres verstorbenen Mannes als lebenslängliche jährliche Pension. Eine seiner Töchter, bis gegen 1796 von der Mutter unterrichtet, zeichnete sich durch eine schöne, starke Contr'altstimme aus, ob sie je aber großes Glück als Sängerin gemacht hat, müssen wir aus dem Grunde schon bezweifeln, weil nie eine dahin lautende

Nachricht bis diesen Augenblick verlautete. Von G's Kompositionen, die durchaus nur ihrer Zeit angehören und daher auch der Vergessenheit anheimgefallen sind, mögen ungefähr ein Dutzend Violoncell-Solo's gedruckt worden sein.

Grazioli, Domenico, war Organist an San Marco in Venedig und um 1766 Nachfolger des Ferd. Bertoni. Er hat geschätzte Kirchensachen hinterlassen. Sein Sohn Giovanni Battista, in Venedig um 1770 geboren, folgte ihm im Organistenamte an San Marco und starb im Jahre 1820. Von seinen Kompositionen sind in Deutschland Klavier-Sonaten und Sonaten für Klavier und Violine bekannt geworden. Außerdem ließ er auf dem Theater San Benedetto in Venedig die komische Oper „Il tempo scopre la verità" aufführen, welche aber kein Glück machte. — Ein anderer Grazioli lebte in den 30er Jahren unsres Jahrh. in Rom und schrieb daselbst für Kirche und Theater. Von seinen Opern sind aufgeführt worden: „Il Pellegrino bianco" und „Il Taglialegna di Dombar".

Grazioso, die ital. Bezeichnung für einen anmuthigen, lieblichen Vortrag einer Stelle oder eines Stückes. Man sagt auch statt grazioso — con grazia, mit Grazie, Anmuth.

Greber, Jacob oder Giacomo, wie er sich am liebsten selber nannte, kam 1703 nebst seiner Schülerin, dem Frl. de l'Epine, nachmaligen Mad. Pepusch, als ein Tonkünstler von Ruf aus Deutschland, seinem Vaterlande, nach London und trug hier durch mannichfaltige Bemühungen, besonders aber durch seine eigenen Kompositionen, nicht wenig zur günstigen Aufnahme der italienischen Opernmusik bei. 1705 brachte er u. A. das in diesem Geschmack verfaßte Singspiel „the Loves of Ergasto', und 1706 „the Temple of Love" dort auf's Theater. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen Kompositionen befindet sich auf der fürstl. Bibliothek zu Sondershausen eine Cantate für Baß mit Flöten- und Klavierbegleitung im Mscrpt.

Greca, Antonio la, mit dem Beinamen Fardiola, welchen er von seinem Lehrer, einem Musiker an einer Kirche in Palermo, hatte, wurde in genannter Stadt im J. 1632 geboren und starb daselbst am 8. Mai 1669. Man kennt von ihm eine Sammlung Motetten unter dem Titel: „Armonia sacra a 2, 3, 4 voci", Palermo 1647. Er war also erst 16 Jahre alt, als er diese Sachen veröffentlichte.

Greco, Gaëtano, ein vortrefflicher alt-italienischer Meister und nebst Durante und Leo Stifter der sogen. neapolitanischen Schule. Er war zu Neapel um 1680 geboren und wurde im Conservatorium Dei Poveri di Giesù Christo von Alessandro Scarlatti unterrichtet, dem er auch später im Amte als Professor der Komposition folgte. Von genanntem Conservatorium ging er zu dem von Sant' Onofrio über. Man weiß nicht, wann er gestorben ist. Von seinen Schülern sind besonders Pergolese und Vinci zu nennen.

Greene, (spr. Grihn), Maurice, der Sohn eines Londoner Geistlichen, wurde zu Ende des 17. Jahrh. geboren und zuerst von King im Singen und von Brind im Klavier- und Orgelspielen unterrichtet. Als Händel nach London kam, wußte G. sich bei ihm einzuschmeicheln und gab sich sogar dazu her, stun-

denlang bei Händels Uebungen in der Kirche die Bälge zu treten, nur allein um Gelegenheit zu haben, den großen Meister recht oft und in unbelauschten Augenblicken zu hören. Das war denn auch die beste Schule für sein eigenes Spiel. Noch nicht volle 20 Jahre alt, erhielt er schon 1716 die Organistenstelle in dem Kirchspiele St. Dunstan in the West zu London und dazu das Jahr darauf, nach Purcell's Tode, noch dessen Stelle an St. Andreas zu Holborn (London). Als sein früherer Lehrer Brind starb, ward er zu dessen Nachfolger als Organist an der Paulskirche erwählt, worauf er jene bis dahin bekleideten kleineren Stellen abgab. Vorher hatte er sich auch als Komponist nicht ohne Talent gezeigt und 1714 sogar ein Schäferspiel „Love's Revenge" bereits auf die Bühne gebracht. Jetzt widmete er sich noch eifriger der Tonsetzkunst, schrieb viele Uebungen für's Klavier, Konzerte, ein Te Deum, viele Anthems, Catches, Canons, Cantaten, Sonaten, Quartette, Orgelfugen u. s. w., nahm thätigen Antheil an den meisten öffentlichen Musikaufführungen und ward auch Mitglied der Academy of ancient music. Dadurch kam er in Buononcini's Nähe, dessen (durch allerhand Schmeicheleien gleichsam abgenöthigte) Freundschaft ihm aber Händel's Verachtung zuzog, da er bei seinem mehrjährigen Umgang mit diesem wohl wissen konnte, welch heftigen und eifersüchtigen Gegner Händel an Buononcini hatte. Indeß lag ein solch falsches Betragen durchaus in G's Charakter und auch seine Freundschaft gegen Buononcini war nur eine erheuchelte: dessen Schwächen bloß wollte er genauer kennen lernen, um desto sicherer ihn stürzen zu können, und kaum hatte Buononcini jenes berühmte oder berüchtigte Madrigal von Lotti als sein eigenes veröffentlicht (s. Buononcini), so war G. auch der Erste, der es in die Academy of ancient music brachte und die große Niederlage seines Freundes vorbereitete. Uebrigens zog er sich selbst auch durch dies Verfahren viele Feinde zu: er mußte die Academy verlassen und sich ein eigenes Orchester bilden, mit dem er dann Konzerte im Saale des sogen. Teufelskellers zu geben pflegte. 1730 ward er zu Cambridge zum Doctor der Musik ernannt und an Tudway's Stelle zum öffentlichen Professor derselben. In seinem Aeußern ein feiner Weltmann, wußte G. sich in allen großen Häusern, in denen Musik geschätzt wurde, Zutritt zu verschaffen und so zu bewirken, daß er nach Dr. Croft's Tode zum Organisten und Komponisten an der königl. Kapelle ernannt wurde. Gleichwohl war sein Talent als Künstler durchaus kein so großes und am allerwenigsten besonders productiv. Das mochte er auch selbst wohl fühlen, denn wie anders ließe sich die große Eifersucht auf Händel's Ruhm erklären, aus der nun nach Buononcini's Entfernung aus England alle seine ferneren Unternehmungen hervorgingen. Um sich neben Händel hervorzuthun, warf er sich zum Reformator der Kirchenmusik auf und gab zuerst 40 Anthem's von seiner Komposition heraus. Da aber, nach Burney's Urtheil, dieselben mehr mit der Eleganz des Opern-, als mit der Würde und dem Ernste des Kirchenstyles abgefaßt waren und also durchaus nicht das Ansehen von Musterarbeiten erringen konnten, so beschränkte er sein Unternehmen bloß auf die Correctur bereits vorhandener, durch vielerlei Abschriften und Nachdruck aber verfälschter Kirchenmusikwerke, in der festgefaßten Meinung, auf diesem Wege

zwar langsamer, aber desto sicherer zu seinem Ziele zu gelangen. Ein jährliches Einkommen von 700 Pfund Sterling, das er 1750 von seinem Onkel erbte, unterstützte ihn dabei, indem es ihn alles fernern Broderwerbs überhob. Allein kaum hatte er einige alte Services und Anthem's in Partitur gebracht, so rief ihn am 1. Sept. 1755 auch der Tod schon von seiner Arbeit ab, die nachher sein Freund und Schüler, Dr. Boyce, fortsetzte. Burney, der in seiner Geschichte G's Charakter und Kunstkenntnisse zugleich nicht in's beste Licht stellt, schildert auch seine äußere Gestalt als klein, unansehnlich und sogar verunstaltet. Seine Kirchensachen nennt er — und damit stimmt auch Hawkins' und aller übrigen Geschichtsschreiber Urtheil überein — zu weltlich und seine weltlichen Werke zu geistlich.

Green, (spr. Grihn), Samuel, ein englischer Orgelbauer und zwar einer der berühmtesten Orgelbauer des vorigen Jahrh. überhaupt. Besonders durch das schöne Werk in der St. Georgskapelle zu Windsor hatte er sich eine weitverbreitete Celebrität erworben. Er starb 1796 zu Isleworth.

Gregor I., oder der Große, auch Heilige, einer der merkwürdigsten Männer, auch was das Musikalische betrifft. Er wurde zu Rom 540 geboren, aus angesehener und reicher Familie; sein Vater war der Senator Gordianus, der ihn gut unterrichten ließ in Sprachen, Philosophie und Redekunst. Noch 570 verwaltete er in Rom das Amt eines Richters und trieb mancherlei Weltgeschäfte, trotz seiner Klosterneigung, die er nach dem Tode seines Vaters befriedigte, indem er 6 Klöster bauete und begüterte und aus seinem Hause in Rom ein siebentes machte, worin er sehr streng lebte. Dabei sah er viel nach Außen, wollte in eigener Person die Angelsachsen bekehren, wovon er zurückgehalten, aber zu Gesandschaften nach Constantinopel gebraucht wurde, denen er trefflich vorstand. 590, als die ausgetretene Tiber eine große Pest veranlaßt hatte, an welcher auch der römische Bischof Pelagius II. starb, wurde Gregor zum Nachfolger gewählt und vom Kaiser bestätigt. Was nun der Knecht der Knechte Gottes als eigentlich erster römischer Pabst in dreifacher Kraft weltlicher, frommer und wissenschaftlicher Klugheit that, bis an sein Ende 604, übergehen wir hier billig, uns nur an das Musikalische haltend. Man glaubte bisher Folgendes: 599 unternahm er die Reform des Kirchengesanges, schaffte die griechischen Tetrachorde ab und führte dafür unsere noch bestehenden Octaven ein nach den Buchstaben A, B, C, D, E, F, G, die in der folgenden Octave mit kleinen Buchstaben und dann mit doppelten geschrieben wurden: aa, bb u. s. w., setzte zu den vier authentischen Kirchentönen des Ambrosius die vier plagalischen hinzu, die mit der Unterquarte anfingen, führte das Neuma (s. d.) im Chorgesange ein, einem melismatischen Anhang des Gesanges zum Ende, ohne Worte, sammelte die Kirchengesänge, verfertigte sein Antiphonarium centonem eigenhändig und stiftete eine Singschule, deren Lehrer er besoldete. Dabei sind seine liturgischen Einrichtungen noch nicht angeführt, die sich in seinem „Liber sacramentorum“ finden, worunter sein Meßkanon (Canon Missae) obenansteht. — G's Antiphonarius cento wurde noch im 9. Jahrh. vorgewiesen, so wie die Ruthe, mit welcher er den Sängerknaben drohte, die er selbst zuweilen, auf

einem Bette liegend, zu unterweisen pflegte. Der Sängerschule hatte er in Rom zwei Häuser gegeben, daß er also mit Recht der Verbesserer des Gesanges für kirchliche Zwecke heißt und als solcher in Ehren gehalten wird. Nur muß man nicht meinen, als sei das Gregorianische Antiphonar und der Gesang selbst, wie er in späteren Zeiten in den katholischen Kirchen ist, in allen Dingen ächt und sich gleich geblieben. Das Antiphonar Gregor's, d. h. die von ihm gemachte Sammlung kirchlicher Melodien, die schon vorhanden waren, nicht von ihm selbst erfunden wurden, enthält so Manches, was aus neueren Zeiten hinzugekommen ist, wie schon Oudin und in neuerer Zeit Joseph Antony, Chordirector zu Münster, in seiner Schrift: „Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges u. s. w." (Münster 1829), treffend beweisen. — Auch damit behauptet man zu viel, wenn man annimmt, G. habe die griechischen Tetrachorde (s. d.) entfernt; vielmehr bauete auch er darauf. Wenn es wahr ist, wie man gleichfalls angiebt, daß er zu den vier authentischen Kirchentönen des Ambrosius die vier plagalischen (s. d.) gethan habe, so legte er ja offenbar das Tetrachord zu Grunde und verband durch den Mittelton der Quarte eines plagalischen, welcher der entsprechende Grundton des authentischen ist, zwei Tetrachorde mit einander, welche Verbindung bekanntlich gleichfalls schon vorhanden, also keine eigentliche Erfindung war. Wenn nämlich z. B. der authentische Ton D mit seinem plagalischen A in zwei verbundenen Tetrachorden zusammengestellt wird, so erhalten wir mit Hinzusetzung des achten, als des Schlußtones, eine Octave, welche auch bereits aus dem Zusatze der vier plagalischen Töne zu den vier authentischen hervorgehen mußte. Daraus geht aber nun noch nicht hervor, daß auch die Lehre von einer neuen Octaven-Scala von G. klar und bestimmt auseinandergesetzt worden sei. Im Gegentheil ist es viel glaublicher, daß er sie nur dunkel angeregt und durch den plagalischen Zusatz unwillkürlich schon durch die Benennung der 8 Kirchentöne die Aufmerksamkeit mehr auf die 8 oder Octave, als auf die früher vorherrschenden 4 gewendet habe. Man kannte früher die einzelnen Töne der Leiter ebenso, gebrauchte sie auch; allein auf eine Scala bis in die Octave hatte man nicht besondere Rücksicht genommen, was der Beschaffenheit der altgriechischen Musik nach Nichts gefruchtet hätte. Wenn man den Alten gesagt hätte, sie sollten die Scala bis zur Octave singen oder spielen, so hätten sie das nicht verstanden, denn die Octave war ihnen ein Intervall, Nichts mehr, und die Tonleiter bis zu ihr war sehr verschieden. Sagte man ihnen die Tonart, oder gab man ihnen zu Ambrosius Zeiten einen der vier Kirchentöne an, so war damit auch zugleich die Scala bestimmt. So verhielt sich die Sache auch zu G's Zeiten, nur daß 8 Tonarten, 8 Kirchentöne aufgenommen worden waren, um welcher willen von nun an auch von einer Octave die Rede weit mehr als früher sein mußte, nicht der Tonleiter, sondern der 8 Kirchentöne wegen, was ein Unterschied ist. — Was die Vereinfachung der vielen altgriechischen Tonzeichen betrifft, so war schon vor Gregor ein Anfang gemacht worden. Ferner wurde bereits die Bezeichnung der dritten Octave durch aa, bb u. s. w. dem heil. Gregor abgesprochen. Allgemein war dagegen der Glaube verbreitet, G. habe seine Gesänge mit den lateinischen Buchstaben auf-

gezeichnet. Daß auch dies nicht Stich hält, ist nach Anferligung eines getreuen Facsimile von einem Fragment eines unmittelbar von dem eigenhändigen Antiphonar G's abgenommenen Exemplars, das sich auf der Stiftsbibliothek zu St. Gallen befindet und das Kiesewetter in der Leipz. allg. mus. Zeit. 1828, Nr. 25, 26, 27, besprochen hat, vollkommen erwiesen. Das Nähere davon hat der Wißbegierige am angezeigten Orte nachzulesen. Es sind die dort befindlichen Tonzeichen keine anderen, als die sogen. Neumen (s. d.), was sonderbar genug von einigen Alten deutlich gesagt, aber von wundersüchtig Späteren, die gern auf einen belobten Mann alles Mögliche häufen, nicht beachtet worden war. Diese Art Neumen nannte man nun gewöhnlich „nota romana“, von welchem Ausdrucke man sich ohne Untersuchung verleiten ließ. Man hat durchaus keinen Grund, wenn man annimmt, G. habe diese im Antiphonar gebrauchte Neumenart eingeführt oder erfunden. Daß sie aber durch ihn ein desto größeres Ansehen gewann und von den meisten, obgleich nicht von allen abendländischen Kirchen lange beibehalten wurde, ist wohl gewiß.

Gregori, Giovanni Lorenzo, ein Violinist und Komponist des 17. Jahrh., war im J. 1695 in Diensten der Republik Lucca. Es sind von ihm gedruckt: „Arie in stile francese a 1 e 2 voci“, Lucca 1698, und „Cantate da camera a voce sola“, ebds. 1699.

Gregorianischer Gesang, s. Gregor.

Gregorio, Annibale, geb. zu Siena gegen Ende des 16. Jahrhunderts, war in seiner Vaterstadt Kapellmeister an der Kathedralkirche und Mitglied der Akademie der „Intronati“. Man hat von ihm fünfstimmige Madrigalen, Venedig 1617, und Sacrae cantiones et lamentationes 2, 3 et 4 vocum, Siena 1620.

Greiner, Johann Carl, Instrumentenmacher zu Wetzlar, geb. 1743 und gest. am 8. Oct. 1798. In seiner Jugend erlernte er die Schreinerprofession, folgte aber später seiner besonderen Vorliebe für Mechanik und bauete Klavierinstrumente, die nach und nach zu den besten damaliger Zeit gezählt wurden. Auch Bogen-Klaviere nach Hohlfeld's Erfindung wurden in seiner Fabrik verfertigt, und nach Vogler's Wunsche verband er sogar noch ein vollkommnes Pianoforte damit, das mit dem darunter stehenden mit Darmsaiten bezogenen Bogenklaviere gekoppelt werden konnte. Beide Instrumente waren 3′ 8″ lang, 1′ 8″ breit und 1′ hoch. Den Plan, ein Instrument zu verfertigen, das die Eigenschaften der Orgel, des Fortepiano's und des Bogen-Klaviers zugleich in sich vereinige, mußte er kränklichkeitshalber aufgeben; doch ward derselbe nach seinem Tode von seinem Vetter und 19jährigen Gehülfen Hans Greiner wieder aufgenommen; ob aber auch ausgeführt, ist nie bekannt geworden. Auch jene Verbindung des Pianoforte mit dem Bogen-Klaviere fand keine Nachahmung.

Greiner, Johann Martial, Violin-Virtuos, wurde geboren zu Constanz am 9. Febr. 1724 und anfangs zum Studium der Theologie bestimmt. Das Violinspielen erlernte und übte er nur zu seinem Vergnügen nebenher, machte aber bei seinem außerordentlichen Talente in Zeit von 3 Jahren so große Fortschritte darin, daß er sich mit einem nicht leichten Violin-Konzerte öffentlich hören

lassen konnte. Der große Beifall, den er erhielt und das Zureden vieler Musikfreunde bewogen ihn, sich nun ganz der Musik zu widmen. Ohne Wissen und Willen seiner Eltern ging er nach Insbruck, wo er seines Spieles wegen freie Aufnahme in dem Jesuiter-Collegium fand. Von Insbruck folgte er einem reichen Dilettanten nach Italien und kam nach Padua und Venedig. Hier starb sein Gönner, doch hatte sein Talent auch schon die Aufmerksamkeit des Vaters des damaligen Kapellmeisters Ferrandini (in München) auf sich gezogen. Derselbe nahm ihn in sein Haus auf und bewirthete ihn 3 Jahre lang auf das Gastfreundlichste. Während dieser Zeit machte er daselbst die Bekanntschaft des berühmten Violinisten Angelo Colonna, dessen Unterricht und Umgang sehr viel zu seiner ferneren Ausbildung beitrug. Ein Ruf als erster Violinist nach Padua war in dieser Hinsicht noch vortheilhafter für ihn, da Tartini damals das Orchester daselbst dirigirte und er nun auch dessen Unterricht genießen konnte. Von Padua folgte er dann einem Rufe an den Hof zu Stuttgart, eben zu der Zeit, als Jomelli Ober-Kapellmeister daselbst war. Bei dem Zusammentreffen so mannichfach günstiger Umstände und Verhältnisse konnte es nicht fehlen, daß mit der weitern Verbreitung seines Rufes auch seine eigene Bildung immer noch zunahm. Er galt damals für einen der besten Violinspieler und während der 21 Jahre, die er in Stuttgart verlebte, drängten sich die jungen Künstler in großer Zahl zu seinem Unterrichte. So waren auch Hofmeister und Labort seine Schüler. 1775 kam er von Stuttgart nach Kirchberg als fürstl. hohenlohe'scher Hofmusikdirector. Als solcher beendigte er denn daselbst sein ruhmvolles Leben im J. 1792. Ob er je Etwas komponirt hat, ist nicht bekannt geworden. Seine ausführliche Biographie, von Junker verfaßt, befindet sich in Meusel's Museum Bd. I., Stück 3, dieselbe reicht indeß nur bis zu seiner Ernennung zum Musikdirector in Kirchberg.

Grell, Eduard, im J. 1800 geb., ist augenblicklich Director der Berliner Singakademie (als Nachfolger Rungenhagens) und gehört zu den achtungswerthesten Musikern der preußischen Hauptstadt. Besonders geschätzt sind seine Kirchensachen a capella.

Grenser, Carl August, Sohn eines Landmannes zu Wiehe in Thüringen, wo er 1720 geboren wurde, lernte zuerst bei dem Instrumentenmacher Pörschmann in Leipzig und dann von 1739 an in Dresden die Instrumentenmacherkunst. 1744 etablirte er eine eigene Fabrik in Dresden und seine Blasinstrumente, besonders aber seine Flöten, wurden bald sehr gesucht, waren auch so vortrefflich, daß sie mit Recht lange Zeit für die besten ihrer Art galten und theuer bezahlt wurden. Flöten verfertigte er schon mit 3—7 Mittelstücken und 4 Klappen. Auch war er musikalisch nicht ungebildet und blies selbst ziemlich fertig Flöte und Clarinette. 1796 trat er Alters halber seine Fabrik an seinen Schüler und Schwiegersohn Heinrich Grenser ab, der durch Fleiß und Einsicht in seiner Kunst ihr auch den bereits wohlerworbenen Ruf zu erhalten wußte, namentlich durch die Erfindung eines neuen Clarinett-Instruments, das er Clarinetten-Baß nannte und das bis in's tiefe H hinunterging und jede Octave vier Mal, die von H und C aber fünf Mal gab. Jeder Clarinettist oder

Bassethornist konnte das Instrument spielen, gleichwohl fand es keine Nachahmung. Carl August Grenser starb in dem ersten Decennium des jetzigen Jahrh.

Grenser, Carl August, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Dresden am 14. Dec. 1794, zeigte frühzeitig entschiedenes Talent zur Musik, indem er schon in seinem 6ten Jahre mit seinem Vater (s. o.), der zugleich sein erster Lehrer war, Duetten auf der Flöte à bec spielte. Bald wurde dies Instrument mit der Querflöte vertauscht, worauf er Unterricht bei dem herzoglich curländischen Hofmusikus Knoll bekam. 9 Jahre alt, wagte er schon, sich öffentlich hören zu lassen, und wenn der Beifall des Publikums auch mehr dem jugendlichen als dem fertigen Spieler galt, so wurde er doch ein Sporn für G's Fleiß. In den Jahren 1806, 1807 und 1808 gab er Konzerte in Teplitz während der Badezeit. In den Jahren 1810—1813 war er bei dem achtbaren Musikchore des Stadtmusikus Krebs in Dresden, als in einer guten Vorschule für alle Zweige der ausübenden Musik, während welcher Zeit er auch noch den Unterricht guter Lehrer, aber vorzüglich den des damaligen churfürstl. Jagdhautboisten Steudels benutzte. Im J. 1814 folgte er einem Rufe nach Leipzig, wo er sogleich als erster Flötist des Konzert- und Theaterorchesters angestellt wurde und sich im Verlaufe seiner Dienstzeit öfter mit Beifall hören ließ. Vor einigen Jahren ist er pensionirt worden und bekleidet die Stelle eines Inspectors am Leipziger Conservatorium der Musik. — Von Kompositionen für sein Instrument ist Mehreres gestochen worden, ebenso hat er auch in die Leipz. allg. musik. Zeitung mehrere Aufsätze, die Flöte betreffend, geliefert und den Artikel „Flöte" in dem bei Breitkopf & Härtel erschienenen „Hauslexikon" bearbeitet. — Zwei jüngere Brüder von ihm, Friedrich August, geb. den 6. Juli 1799, und Friedrich Wilhelm, geboren den 5. November 1804, sind im Leipziger Orchester angestellt, der erstere an der zweiten Violine und der letztere als Violoncellist.

Gresnick, Antoine Frederic, einstmals in Frankreich und England beliebter Opernkomponist, geboren zu Lüttich im J. 1752, kam als sehr junger Mensch in das lütticher Collegium zu Rom, machte daselbst gute musikalische Studien und beendete dieselben in Neapel unter der Leitung Sala's. Es scheint, daß er schon vor 1780 für neapolitanische Theater gearbeitet hat, denn sein Name befindet sich unter den Opernkomponisten im Theater-Almanach v. 1780; indeß finden sich keine Spuren mehr von seinen ersten Arbeiten. Man weiß nur, daß er vor 1784 nach London ging, daß er im genannten Jahre nach Italien zurückkehrte und daselbst die komische Oper „il Francese bizarro" schrieb, welche in Sargono aufgeführt wurde. Im J. 1785 wieder nach London berufen, schrieb er daselbst: „Demetrio", „Alessandro nell' Indie" und „La Donna di cattiva umore". Der Erfolg, den diese Werke hatten, brachte ihm die Stelle eines Musikdirectors des Prinzen von Wales ein. 1786 schrieb er „Alceste" für die berühmte Mara. 1791, nach einem sechsjährigen Aufenthalte in England, kam er nach Paris, und da er daselbst keine Beschäftigung für sein Talent finden konnte, ging er als Orchesterchef nach Lyon an das große Theater. Hier schrieb er die Oper: „L'amour exilé de Cythère", welche

1793 aufgeführt und auch auf den pariser Theatern mit Beifall gegeben wurde. Dies führte ihn nach dieser Stadt zurück, und hier lieferte er für verschiedene Bühnen von 1795—1799 noch 16 Opern, von denen wir nur „Eponine et Sabinus“, „la Forêt de Sicile“, „les faux Mendiants“, „l'heureux procès, ou Alphonse et Léonore“, „Rencontre sur rencontres“, „le Rêve“ anführen wollen. Das Durchfallen seiner letzten Oper „Léonidas ou les Spartiates“, sowie die Nichtannahme einer andern, „la Forêt de Brahma“ verursachten ihm einen so lebhaften Kummer, daß sogar seine Gesundheit angegriffen wurde und er schon am 16. October 1799 starb. — Außer seinen Opern hat er noch Instrumental- und Gesangstücke komponirt. Seine Manier war eine leicht gefällige und eingängliche; seinen Harmonien aber wird Leerheit und Seichtigkeit vorgeworfen.

Greßler, Franz Albert, geb. den 14. December 1804 zu Stadt Sulza (bei Auerstädt), wo sein Vater Organist und Lehrer war. Er wurde in dem gräflich Werthern'schen Institute zu Schloßbeichingen, in welchem besonders die Musik vorherrschend war und an welches sein Vater als Kapell-Cantor versetzt worden, von diesem und nach dessen Tode von dem Nachfolger seines Vaters unterrichtet. Von da kam er auf das neu errichtete Seminar zu Erfurt und genoß hier den Musikunterricht M. G. Fischer's, L. E. Gebhardi's und J. J. Müller's. Nach vollendeter Ausbildung wurde er von dem Direktor der Anstalt zu einer adligen Familie als musikalischer Hauslehrer geschickt und kam später endlich als Lehrer an der Ober-Töchterschule nach Erfurt. Er hat Mehreres für den Elementar-Musikunterricht veröffentlicht und darunter erfreuete sich eines besondern Beifalls die in Gemeinschaft mit seinem Bruder herausgegebene „musikalische Anthologie, enthaltend die beliebtesten Opern- und Volksmelodien in methodischer, vom Leichtern zum Schwerern fortschreitender Stufenfolge zur Aufmunterung und Unterhaltung angehender Pianoforte-Spieler“, 6 Lieferungen. Dann ist noch zu nennen: „Genetische Stufenfolge für den praktischen Elementar-Unterricht im Pianofortespielen, bestehend in 310 progressirenden Uebungsstücken für die allerersten Anfänger, mit theoretischen und methodischen Andeutungen“.

Gretry, André Ernest Modeste, ein berühmter Opern-Komponist und lange Zeit Liebling der französischen Nation. Er wurde zu Lüttich am 11. Februar 1741 geboren und sein Vater war ein armer Musiker (Violinspieler), an der Kirche St. Denis in genannter Stadt angestellt. Eine schwache Konstitution, noch durch mancherlei Krankheitszufälle erschüttert, schien nur eine kurze und hinfällige Existenz zu versprechen; trotzdem lebte G. lange, war als Mann selten krank und brachte eine große Menge von Werken hervor. — Wie es damals gemeinhin zu geschehen pflegte, erhielt auch G. seine erste musikalische Erziehung in der Maitrise einer Kirche, bei welcher er als Chorknabe fungirte. Ein tyrannischer und brutaler Lehrer aber ließ den Knaben viel leiden und seine unvernünftige Strenge verhinderte eher die Fortschritte G's, als daß sie fördersam gewesen wäre. Das bewog G's Vater, ihn einem gewissen Leclerc anzuvertrauen, der nachgehends Musikmeister am Münster in Straßburg wurde, und unter dessen vernünftiger Leitung wurde auch bald wieder eingebracht, was unter

dem früheren Lehrer nicht recht fort wollte. In dieser Zeit kam auch eine italienische Operngesellschaft in Lüttich an; G. hört durch sie zum ersten Male Opern von Galuppi, Pergolese u. s. w. und empfängt eine mächtige Anregung, die man für seine ganze Zukunft entscheidend nennen kann. Schon früher hatte er zu komponiren angefangen und eine Motette sowie eine Instrumentalfuge (die aber nur entstand, indem er das Thema einer andern Fuge verkehrte und transponirte und diese überhaupt, so gut es gehen wollte, verkehrt abschrieb) machten Aufsehen. Der Hauptvortheil davon war, daß man nun auch die Nothwendigkeit einsah, ihn Harmonie und Contrapunkt gründlicher studiren zu lassen. Mit dem Unterricht in diesen Dingen wurden der Organist Renekin und der Kapellmeister Moreau betrauet. Aber schon war der Productions-Trieb in dem jungen Menschen so mächtig geworden und seine Fantasie fermentirte so gewaltig, daß es ihm unmöglich war, die nöthige Sammlung und Aufmerksamkeit für die ernsten Studien der Musikwissenschaft zu gewinnen. Er ist auch nie ein großer contrapunktlicher Held geworden und gesteht selber mit großer Naivetät seine Unzulänglichkeit in dieser Beziehung zu. — Mittlerweile war er 18 Jahre alt geworden, und ein Kanonikus in Lüttich regte in ihm den Gedanken an nach Rom zu gehen. Mittellos wie G. war, suchte er das lütticher Domkapitel zur Unterstützung sich geneigt zu machen, und eine Messe, die er demselben dedicirt hatte, verschaffte ihm, was er wünschte. So reis'te er denn im J. 1759 nach Rom ab. Nachdem er dort angekommen war, wählte er sich Casali zum Lehrer im Contrapunkt und studirte fünf Jahre lang unter der Leitung dieses geschickten Mannes, ohne aber viel in harmonischer und contrapunktischer Weisheit zu profitiren. Sein Streben war mehr auf die Opernmusik als auf den ernsten und strengen Styl gerichtet, und er verfertigte auch einige italienische Scenen, die beifällig aufgenommen wurden, sowie er auch für das Theater Aliberti ein Intermezzo „Le Vendemiatrice" komponirte, welches reussirte. Kurze Zeit darauf erhielt er zufällig von einem Secretair der französischen Gesandtschaft die Partitur von Monsigny's „Rose et Colas" geliehen. Entzückt von der natürlichen und graziösen Musik des genannten Komponisten und von dem ganzen Genre überhaupt, ging ihm plötzlich ein Licht über seinen wahren Beruf auf — die französische komische Oper war das Feld, das er für die Zukunft zu bearbeiten sich vornahm. Nach neunjährigem Aufenthalte verließ er 1767 Italien und wandte sich zuerst nach Genf, wo er von Voltaire gut aufgenommen wurde und auch eine französische komische Oper „Isabelle et Gertrude" mit Beifall auf die Bühne brachte. Daneben war er als Lehrer gesucht und stand sich ein Jahr lang in pecuniärer Beziehung recht gut. Begreiflicherweise war aber Genf der Ort nicht, wo er für seinen Ruhm etwas Erhebliches thun konnte, und auf den Rath Voltaire's ging er daher nach Paris, voll von glänzenden Hoffnungen und Erwartungen. Diese erwiesen sich in der ersten Zeit seines Aufenthalts in der französischen Metropole als trügerisch; denn beinahe zwei Jahre vergingen, ohne daß es G. gelingen wollte, einen Operntext zu erhalten. Endlich erbarmte sich seiner ein gewisser Du Rozoy — als Dichter in Paris ebenso unbekannt und unbeachtet wie G. als Musiker — und schrieb ihm das Libretto zu den

„Mariages Samnites“. Die Oper wurde nach langen Verzögerungen beim Prinzen von Conti aufgeführt; die dem jungen Künstler abgeneigten Sänger nahmen sich aber gar keine Mühe damit und die Aufnahme von Seiten des Publikums war eine äußerst kalte. Schon hielt man sich überzeugt, daß G. kein Talent für die dramatische Komposition habe — und nur der schwedische Gesandte, Graf Creutz, theilte diese Meinung nicht. Durch ihn wurde Marmontel für G. interessirt und veranlaßt, ihm seinen „Huron“ zur Komposition anzuvertrauen. Diese Oper wurde im August des Jahres 1768 auf die Bühne gebracht und erregte Enthusiasmus. Einige Monate später erschien „Lucile“ (worin sich das allbekannte Quartett: „Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille“ befindet), und bald darauf (1769) „le Tableau parlant“. Durch dieses letztere Werk eroberte sich G. seinen Platz unter den besten französischen Komponisten. Von 1770 bis 1775 lieferte er die Opern: „Sylvain“, „les deux Avares“, „l'Amitié à l'épreuve“, „Zémire et Azor“, „l'Ami de la Maison“, „le Magnifique“, „la Rosière de Salency“, la fausse Magie“ — in denen allen es von den reizendsten Sachen wimmelt. Trotzdem, daß es ihm nicht an Stärke des Ausdrucks gebrach, war G. doch nicht für die ernste Oper geschaffen, und seine in diesem Genre verfaßten Opern „Céphale et Procris“ (1775), „Andromaque“ (1780), „Aspasie“ und „Denis-le-Tyran“ hatten, einiger schönen Nummern ungeachtet, keinen Erfolg. — Es wäre zu weitläufig, die Titel aller Opern aufzuführen, die G. bis in's Jahr 1803 noch geliefert hat; wir wollen von ihnen nur vier nennen, welche sich besonders die Gunst des Publikums erwarben: „la Caravane du Caïre“, „Panurge“, „Anacréon chez Polycrate“ und vor Allen „Richard Coeur-de-Lion“. Mitten in seinen Erfolgen mußte aber G. jedoch sehen, wie eine neue Art der Opernmusik, durch Mehul und Cherubini repräsentirt, sich allgemach auf den Theatern Platz machte und in ihrem größern harmonischen Reichthum und dem stärkern Glanze der Instrumentirung ihm auf der Bühne der komischen Oper den Platz streitig machte. Dem Bestreben, mit den genannten kräftigern Geister in die Schranken zu treten, verdanken die Opern „Pierre-le-Grand“, „Lisbeth“, „Guillaume Tell“, „Elisa“ ihre Entstehung; G. wollte in ihnen ein Anderer sein, als er bisher gewesen, und durch die Verleugnung seines Naturells ist er gezwungen und steif geworden. So drohte seine Musik ganz in die Vergessenheit zu finken, als zum Glück der Sänger Elleviou (s. d.) es unternahm, sie wieder in die Mode zu bringen. Das wundervolle Talent, das er in „Richard“, in „l'Ami de la Maison“, „le Tableau parlant“ und in „Zémire et Azor“ entfaltete, machte G. wieder zum allgemeinen Liebling und ließ diese Neigung bis in unsere neuere Zeit andauern, wo auch Cherubini, Mehul u. s. w. von der Herrschaft verdrängt wurden. — Den größten Theil seiner letzten Lebensjahre brachte G. in J. J. Rousseau's Eremitage zu Montmorency zu, die er käuflich an sich gebracht hatte. Im J. 1811 wurde seine Gesundheit durch die Ermordung seines Nachbars, eines Müllers, heftig alterirt und er mußte sich nach Paris begeben, um Aerzte zu consultiren; doch konnte die sorgsamste Pflege ihn nur bis zum 24. September 1813 erhalten, wo er, nach seiner geliebten

Eremitage zurückgebracht, seinen letzten Seufzer aushauchte. Reich an Ehren aller Art, wie sein Leben gewesen, war auch sein Leichenbegängniß seinem großen Ruhme angemessen und Alles, was Paris an Berühmtheiten in Kunst und Wissenschaft hatte, folgte seiner Bahre. Sein Herz wurde (aber erst nach einem langwierigen Processe) im J. 1828 in einem dazu errichteten Denkmal zu Lüttich mit großer Feierlichkeit beigesetzt. — Außer seinen dramatischen Werken, die mit Einschluß einiger in Manuscript hinterlassenen und nicht aufgeführten, sich auf 67 belaufen, und außer einigen Kirchen- und Instrumentalsachen, sind noch seine „Mémoires ou Essais sur la musique" (Paris 1797, in 3 Bänden, auch in einer neuen Ausgabe, Brüssel 1829, und von Spazier mit Zusätzen meist polemischer Art deutsch bearbeitet, Leipzig 1800) zu erwähnen, in denen er über sein Leben, seinen Bildungsgang, die Entstehung seiner Werke, seine Ansichten über dramatische Musik u. s. w. ausführliche Mittheilung macht. Das Buch enthält neben vielem Feinen und Durchdachten, auch viel Triviales und Oberflächliches; Fétis sagt, daß die Ideen nur von G. seien, und daß einer seiner Freunde, ein gewisser Legrand, ehemaliger Professor am Collége du Plessis, dem Buche die Form gegeben habe. Auch ein sehr pfuscherhaftes politisches Werk hat sich G. einfallen lassen zu schreiben; es heißt: „La vérité, ou ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être" (Paris 1802, 3 Bände). Die noch kurz vor seinem Tode angekündigten „Réflexions d'un solitaire" sind nicht erschienen. — Wir geben zum Schluß dieses Artikels noch eine Charakteristik G's, wie sie in Jahn's „Mozart" enthalten ist: „Seine ganze Anlage hatte durchaus nichts Großes, Anmuth und Feinheit waren vorherrschend. Sein Gefühl war weniger tief als lebhaft, aber ungemein reizbar und leicht erregt; sein Geist war ebenso fein als beweglich. Dem entsprach eine außerordentliche Leichtigkeit, für die verschiedenartigsten Empfindungen einen treffenden und ansprechenden Ausdruck zu finden. Sein Bestreben war darauf gerichtet, daß die Musik wahr sei, daß sie das bestimmte Gefühl und zwar in der individuellen Modification der dramatischen Situation und des dramatischen Charakters wiedergebe, und zwar unmittelbar dadurch, daß der Komponist sich lebendig in die Handlung versetze und sich dadurch begeistere. Das wesentliche Mittel, wodurch er dies zu erreichen strebte, war der Gesang, die Melodie; diese gefällig, singbar und ausdrucksvoll zu bilden, hatte er den Italienern abzulernen gesucht, wie er auch die dort üblichen Formen, aber mit Freiheit anwendete. Mit dieser Sorgfalt für die Melodienbildung, ihrem Wohlklang und Ausdruck nach, verband er die größte Aufmerksamkeit auf das Wort, auf richtige, scharf accentuirte Deklamation überhaupt und eine Betonungsweise, welche auch dem Geistreichen sein Recht widerfahren ließ. Dies gab seiner musikalischen Ausdrucksweise etwas Lebendiges und Pikantes und brachte in der Musik ein wesentlich nationales Element zur Geltung, das am prägnantesten im Vaudeville ausgesprochen ist. Nach dieser Seite der musikalischen Gestaltung hat Gretry in der That Bewundernswürdiges geleistet, so weit Anmuth und Frische, lebendiges Gefühl und Geist reichen, denn für das Große und Tiefbedeutende reichte seine Kraft nicht aus. Die ausdrucksvolle Melodie des Gesanges ist aber auch fast allein von ihm

ausgebildet worden; andere Mittel, wie die einer reichen und gewählten Harmonie, kunstvolle Begleitung, Instrumentaleffekte verschmäht er zwar nicht durchaus, aber er gebraucht sie selten und wie Nebendinge, denen man keinen großen Werth beilegen dürfe; zum Theil aus berechneter Sparsamkeit, zum Theil, weil dieser ganze Zweig der musikalischen Kunstübung ihm ferne lag, wie denn das, was man feine Ausführung, saubere Arbeit nennen kann, woran der gute Musiker seine Freude hat, ihn nicht interessirte, auch nicht in seinem Vermögen lag. Allein selbst diese Simplicität, die wohl auch an Dürftigkeit grenzt, konnte zu jener Zeit nur dienen, seine wirklich vortrefflichen Eigenschaften um so glänzender wirken zu lassen und seine Musik populär zu machen. Und das war sie in einem seltenen Maße. Es ist begreiflich, daß die Encyclopädisten, die zugleich Vertreter der italienischen Musik waren, in ihm den Mann gefunden hatten, der mit der Schönheit und dem Wohlklang der Italiener Wahrheit und charakteristischen Ausdruck vereinigte. Rousseau dankte ihm, daß er durch seine Musik ihm das Herz wieder für Empfindungen geöffnet habe, denen er es nicht mehr zugänglich geglaubt hätte. Grimm, der ihn gleich anfangs mit lautem Beifall empfangen hatte, erklärte, während der Streit der Gluckisten und Piccinisten auf's Heftigste entbrannt war, Kenner und Laien seien einig, daß kein Komponist mit solchem Glück wie Gretry italienische Melodien dem Charakter der französischen Sprache anzupassen und den Geschmack der Nation durch Feinheit und Geist in allen Motiven zu befriedigen gewußt habe. Und mit welchem Enthusiasmus nahm das ganze Publikum seine Musik auf! Viele seiner Opern — ich nenne nur Zemire und Azor — wanderten durch ganz Europa, und sicherlich hat Gretry auf die Bildung des musikalischen Geschmacks überhaupt einen wesentlichen Einfluß geübt."

Gretry, Lucile, Tochter des Vorhergehenden, wurde um 1770 zu Paris geboren, und studirte die Musik unter der Leitung ihres Vaters. Sie war erst 13 Jahre alt, als sie die Operette „Le Mariage d'Antonio" schrieb, welche mit Beifall auf der Comédie-Italienne im J. 1786 gegeben wurde. Auf demselben Theater gab das junge Mädchen in dem darauf folgenden Jahre „Toinette et Louis", die aber weniger gefiel. Um diese Zeit verheirathete sie sich auch, war aber mit ihrem Mann nicht glücklich und starb schon in der Blüthe ihres Alters im J. 1794.

Gretsch, Violoncellist in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg, wo er 1784 starb, besaß eine ausnehmende Fertigkeit auf seinem Instrumente, für das er auch mehrere Konzerte, Solo's u. dergl. geschrieben hat, worin er eine gründliche Kenntniß der Harmonie mit gefälliger Melodie verbunden an den Tag legt. Gestochen ist indeß davon nur wenig.

Greulich, Carl Wilhelm, geb. zu Kunzendorf unter'm Walde bei Löwenberg am 13. Februar 1796, zeigte in seiner zartesten Kindheit schon viel Neigung zur Musik. Sein Vater, der Cantor und Organist in Kunzendorf war, unterrichtete ihn daher in seinem fünften Jahre bereits im Klavierspielen, mit dem er bald darauf auch das Orgelspiel verband. Künstler und Dilettanten bewunderten den kleinen 6jährigen Virtuosen, wie er mit seinen Fingerchen schon das

große Orgelwerk regieren und auf dem Klaviere Sonaten u. dergl. fertig spielen konnte. Doch wollte der Vater ihn nicht ausschließlich zum Musiker bilden, sondern bestimmte ihn zum Studium der Theologie und brachte ihn zu dem Zwecke auch 1808 auf das Gymnasium zu Hirschberg. In der Musik erhielt er hier fernern Unterricht bei dem Organisten Kahl, der über die raschen Fortschritte seines Schülers nicht selten erstaunte. Das bestimmte nun den jungen G. bald, die artistische Laufbahn der wissenschaftlichen vorzuziehen, und er ging 1812 nach Liegnitz, wo er sich vortheilhafter noch in der Kunst glaubte ausbilden zu können. Von Liegnitz wandte er sich dann 1816 nach Berlin und hier fand er denn auch an Bernh. Romberg, Anselm Weber, L. Berger u. A., die sein eminentes Talent zu schätzen wußten, die freundlichsten Gönner, die ihn sowohl bei seinem bereits begonnenen Studium der Komposition mit Rath und That kräftig unterstützten, wie auch dazu beitrugen, daß er durch Musikunterricht in den angesehensten Häusern sich die Mittel zu seinem fernern Aufenthalte dort erwerben konnte. Daneben suchte er sich jedoch diejenige glänzende Fertigkeit auf dem Klaviere zu erwerben, die in neuerer Zeit nöthig ist, um wirklich das Ansehen eines tüchtigen Virtuosen genießen zu können. Dazu diente ihm der nähere und entferntere Umgang mit Hummel, Kalkbrenner und Moscheles, von denen er den Erstern besonders als einen persönlichen Freund zugleich sich zum Vorbilde bei seinen Studien wählte. Mancherlei größere und kleinere Kompositionen, Sonaten, Rondo's, Polonaisen, Variationen u. s. w. für Pianoforte mit und ohne Begleitung machten ihn noch bekannter im großen Publikum. Aufgemuntert durch die Anerkennung seiner Leistungen, vollendete er dann 1828 eine große Pianoforte-Schule, die von Gleichmann in der „Cäcilie" Bd. 14. pag. 265 ff. ausführlich recensirt wurde und vieles Gute enthält. — Als Lehrer war G. in Berlin sehr gesucht, und u. A. war auch die berühmte Sonntag vor ihrer Abreise von Berlin nach Paris längere Zeit seine Schülerin. Von seinen Kompositionen mögen ungefähr 40 Opera gedruckt sein; die Sonaten sind darunter die zahlreichsten und gelungensten.

Griebel, Heinrich, starb am 1. August des J. 1841 zu Berlin als königl. preußischer Kammermusikus und war ein vortrefflicher Künstler auf der Oboe. Seine zwei jüngern Brüder, Julius und Ferdinand, sind ebenfalls tüchtige Musiker; der Erstere, geb. 1810, lebt in Berlin als Violoncellist in der königl. Kapelle, und der Zweite, geb. 1818, ist Violinspieler, als solcher ein Schüler Léon de St. Lubin's und später Beriot's und lebt jetzt in New-York. Früher war er auch eine Zeit lang am Orchester des königstädtischen Theaters in Berlin angestellt.

Griechische Musik. In dem Artikel „Alte Musik" (s. d.) ist schon gesagt worden, daß wir über die Musik der Griechen so viel wie Nichts wissen und daß wir uns trotz der ganze Bibliotheken füllenden Untersuchungen keine Vorstellung machen können, wie die Musik der Griechen geklungen hat, daß wir ihre Tonschrift und ihr ganzes Tonsystem nur sehr unvollkommen verstehen u. s. w. Man ist wohl jetzt in der Annahme einig, daß die Musik bei den Hellenen zumeist als die Sklavin der Dichtkunst, als eine Art tonlich bestimmter und

geregelter Deklamation auftrat, und daß sie der so weit gebrachten Vollkommenheit in anderen Künsten nicht entsprach. Wenn scheinbar dem entgegen von großem Beifall die Rede ist, der Sängern und Flötenspielern zu Theil geworden sei, und in solchem Zusammenhange des Wortes Musik gedacht wird, so bezeichnet diese bei den Griechen nicht speciell unsere Tonkunst (freie musikalische Kunst in unserm Sinne), sondern war nur eine Collectivbezeichnung für die Gaben der Musen überhaupt, eine allgemeine harmonische Durchbildung in Kunst und Wissenschaft. — Als Erfinder der Tonkunst galten unter den Griechen die Musen Melpomene und Erato, nach Anderen: Epimetheus und Prometheus. Unter ihren Fortbildnern werden Apollon, Hermes, Pallas Athene, Bakchos, Orpheus, Amphion, Kadmos, Pan, Midas und Marsyas genannt. Seit dem 6. Jahrh. vor Christo brachte man die Töne in Abtheilungen und trennte Instrumental- und Vokalmusik. Sakadas war um diese Zeit der Erste, welcher auf der Flöte allein (Solo) spielte, und Lasos wird als der Erste erwähnt, der über die Theorie der Musik schrieb. Pythagoras machte sich in allen Zweigen der Musik verdient. Er erfand die Kanonik und verbesserte die Theorie und die Instrumente. Nach ihm that sich Damon vorzüglich hervor. Aristoxenos ward der Stifter einer neuen Musikschule. Die Erfindung des chromatischen Klanggeschlechts schreiben Einige dem Epigonos, Andere dem Thimotheos Milesios (357 v. Chr.) zu. Auch Euklides erwarb sich um die mathematische Klanglehre Verdienste (277 v. Chr.), und der jüngste der griechischen Musikschrifksteller war Briennius (zu Anfang des 14. Jahrh. n. Chr.). — Nun mag noch etwas Weniges über das Tonsystem der Griechen folgen: Es bestand aus einer Reihe von 17 in fünf Tetrachorde getheilten Tönen (H—a), denen in der Tiefe ein achtzehnter (Proslambanomenos) hinzugefügt war, um die Doppeloctave A—a zu vervollständigen. Die Griechen hatten dreierlei Klanggeschlechter, die sich durch die Eintheilung der Töne eines Tetrachords unterschieden: das diatonische, z. B. h c d e; das chromatische, h c cis e, und das enharmonische, welches durch 2 Viertelstöne und eine große Terz fortschritt. Nach solchem Systeme war eine Tonleiter in unsrem Sinne nicht möglich, noch viel weniger eine Harmonik, ähnlich der, wie wir sie jetzt besitzen; zugleich kann hier eingeschaltet werden, daß die Griechen eben so wenig wie die Harmonie den Takt kannten — ihnen war der prosodische Rhythmus die Hauptsache. — Die meisten griechischen Schriftsteller kommen in der Zahl von 15 Tonarten (Modi) überein; genau genommen waren es deren aber nur 12. Sie entstanden aus 5 ursprünglichen Stammtonarten, welche in der Mitte des Systems ihren Sitz, d. h. ihren Hauptton hatten, und davon immer eine um einen halben Ton höher war als die andere. Es waren diese die dorische, die jonische, die phrygische, äolische und lydische. Diesen 5 ursprünglichen Tonarten entsprachen 5 in der Unterquarte und andere 5 in der Oberquarte, so daß jede Stammtonart ihre zwei Nebentonarten hatte, und zwar die ihr zunächst verwandten, d. h. ihre beiden Dominanten. Auch diese behielten ihre Stammnamen bei, nur mit der hinzugefügten Bezeichnung Hypo (unter) für die Unterquarte, und Hyper (über) für die Oberquarte. Sie hießen also:

Tiefe Tonarten:		Stammtonarten:		Hohe Tonarten:	
Hypodorisch	a.	Dorisch	d.	Hyperdorisch	g.
Hypojonisch	b.	Jonisch	dis.	Hyperjonisch	gis.
Hypophrygisch	h.	Phrygisch	e.	Hyperphrygisch	a.
Hypoäolisch	c.	Aeolisch	f.	Hyperäolisch	b.
Hypolydisch	cis.	Lydisch	fis.	Hyperlydisch	h.

Die griechische Semeiographie (Tonzeichenlehre) enthielt nach Alypius nicht weniger als 1620 Tonzeichen, die aus den auf alle nur mögliche Weise alterirten großen Buchstaben des griech. Alphabets bestand. — An Instrumenten hatten die Griechen: 1) *Saiteninstrumente*, und zwar eine Gattung mit freischwebenden Saiten (nach Art unsrer Harfen), die unter dem Gesammtnamen *Lyra* zusammengefaßt war und zu der wohl auch das *Trigonon*, das *Semikion*, das *Epigonion* u. s. w. gehörten, und eine Gattung, bei denen die Saiten über ein Griffbett gezogen waren (wie bei unsern Guitarren); sie lassen sich unter dem Gesammtnamen *Kithara* zusammenfassen und verschiedene Arten derselben waren: die *Phorminx*, *Sambyke*, das *Barbiton*, die *Pandura*. 2) *Blasinstrumente*; a) die Gattung *Aulos*, alle Holz-Blasinstrumente begreifend, auf denen der Ton durch Anblasen, Mitwirkung eines Blattes (einer Zunge) hervorgebracht wurde, wie z. B. bei unsern Clarinetten, Oboen u. s. w., und die Tönlöcher, entweder mit dem Finger oder mit Klappen zu verschließende, hatten. Eigenthümlich war die *Doppel-Aulos*, zwei in *einem* Mundstück verbundene und von *einem* Bläser gleichzeitig geblasene Rohre. b) Die Gattung *Salpinx*, Blasinstrumente mit trichter- oder kesselartigen Mundstücken, wie unser Horn, Trompete u. s. w. Sie wurden aus Erz oder Eisen verfertigt, das Mundstück aus Knochen, und hatten mannichfache Gestalten. c) Die Gattung *Syrinx*, wo der tonerweckende Luftstrahl beim Blasen durch einen entgegenstehenden scharfen Gegenstand, wie z. B. bei unsrem Flageolet, getheilt wird. Am bekanntesten ist die *siebenrohrige Syrinx* oder *Panflöte*. Zur Gattung der Aulos oder vielleicht der Syringen muß noch die *Polyaulos*, auch *Askaules*, ein Instrument von mehreren in einem Windschlauch vereinten Blasröhren, dem Dudelsack ähnlich, und die *Wasserorgel* gerechnet werden. 3) *Schlaginstrumente*, in die drei Gattungen *Kymbalon*, *Tympanon* und *Krotalon* zerfallend. Die erste Gattung, *Kymbalon*, begreift Instrumente, wo der Ton durch den Anschlag oder das Widereinanderschlagen durch innere Spannkraft klangfähiger Körper hervorgerufen wird, wie eherne Becken u. a. Die zweite, *Tympanon*, begreift alle über hohle Körper (Resonanzboden) gespannte Membranen, die durch Aufschlag zum Tönen gebracht werden, wie unsere Pauken. Die dritte Gattung, *Krotalon*, enthält die Klapper- und Rassel-Instrumente, wie unsere Castagnetten (bei den Alten zwei durch eine gemeinschaftliche Handhabe verbundene Blechstücke), die von den Aegyptern entlehnten *Sistern* u. A. m.

Griepenkerl, *Friedrich Carl*, geb. zu Peine im J. 1782 und gestorben als Professor am Carolinum zu Braunschweig im J. 1849, nachdem er vorher zu Hofwyl im Canton Bern Lehrer gewesen war, ist neben seinem „Lehrbuch

der Aesthetik" (Braunschweig 1827) und „Lehrbuch der Logik" (2te Aufl., Helmstädt 1831) auch als musikalischer Schriftsteller und besonders als tüchtiger Bach-Kenner bekannt. In letzterer Eigenschaft besorgte er auch einen Theil der bei Peters (Bureau de Musique) in Leipzig herausgekommenen Edition der Bach'schen Werke, die er mit einer Vorrede begleitete. — Sein Sohn, Wolfgang Robert, geb. zu Hofwyl am 4. Mai 1810, ist seit 1818 in Braunschweig und war daselbst als Lehrer der deutschen Sprache und Literatur an der Cadettenanstalt angestellt. Auch er hat sich als musikalischer Schriftsteller bekannt gemacht, zuerst durch kritische Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift für Musik", dann u. A. durch seine Novelle „Das Musikfest oder die Beethovener" (Leipzig 1838 und in einer 2ten Aufl. 1841) und endlich durch die Abhandlung „Ritter Berlioz in Braunschweig" (Braunschweig 1843). Die Novelle als solche ist ein schwaches Produkt; aber der Enthusiasmus für Beethoven, der sich darin ausspricht, ist recht wohlthuend, und in den Urtheilen über den Ton-Heros findet sich neben vielem Forcirten, doch auch manches Treffende. Ueberhaupt gerirt er sich als eifriger musikalischer Fortschrittsmann und kämpft für die in neuerer Zeit sich kundgebende Richtung, die durch Berlioz betreten wurde und jetzt durch Liszt u. s. w. ausgebeutet wird. — Für Braunschweig hat er sich übrigens durch die Errichtung eines Konzert-Vereins Verdienste erworben.

Griff. Die allgemeinste der vielen und verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes ist: das Angreifen einer Sache mit der Hand, oder: so Viel als man mit einer Hand greifen kann. Nur in dieser allgemeinen, oder doch zunächst davon abgeleiteten Bedeutung kommt es denn auch in der Musik vor. Man versteht darunter das Angreifen des Theiles eines Instrumentes und zwar auf die Weise und an dem Orte, wodurch die Töne desselben hervorgebracht werden. Sind diese vorher bestimmt, so bedient man sich auch wohl der Redensart: den Ton greifen, als Abkürzung für: die Taste oder die Saite an dem Orte, bei Blasinstrumenten diejenige Klappe oder das Tonloch zu greifen, wie und wodurch ein bestimmter Ton hervorgebracht wird, z. B. c greifen, d greifen u. s. w. Bei Tasteninstrumenten ist alsdann der Ausdruck Greifen synonym mit Anschlagen, welches Wort man aber bei Streich- und Blasinstrumenten niemals gebrauchen kann. Abgeleitet davon bezieht man denn das Wort Griff auch auf die Intervalle, und spricht von weiten und engen Griffen, je nachdem das Intervall zwischen zwei oder mehreren zugleich zu greifenden (intonirenden) Tönen groß oder klein, weit oder eng ist, denn auch für die Intonation solcher Intervalle selbst wird der Ausdruck Griff gebraucht. Man hat Doppel- und noch mehrstimmige Griffe und spricht bei Streichinstrumenten häufiger fast von einem rein Greifen als von einem richtigen Intoniren eines Tones; auch mit einigem Recht, denn die richtige oder reine Intonation hängt hier hauptsächlich von dem richtigen und reinen Greifen der Saite, d. h. ihrem festen und sichern Niederdruck an dem gehörigen Orte, ab. Bei Tasten- und Blas-Instrumenten kann natürlich nicht wohl von einem Reingreifen des Tones die Rede sein, weil hier das Greifen der Tasten oder der Tonlöcher weniger oder gar keinen Einfluß auf die eigentliche Reinheit des Tones hat.

Griffbrett heißt dasjenige schmale, etwas abgerundete Brett, welches bei den Geigen- und Lauteninstrumenten, überhaupt bei allen Instrumenten, deren Tonleiter durch das Verkürzen der Saiten mit den Fingern der linken Hand hervorgebracht wird, auf den Hals derselben aufgeleimt ist und von dem sogen. Sattel bis über einen Theil des Resonanzbodens hinläuft. Bei Geigeninstrumenten ist es im Verhältniß zum Stege etwas abgerundet, weil bekanntlich die Saiten hier nicht in einer ebenen Fläche liegen dürfen, um einzeln mit dem Bogen angestrichen werden zu können; ferner hat es unten ziemlich dieselbe Breite wie der Steg, wird aber immer schmaler, je näher es oben dem Sattel kommt; auch ist der Theil, der über dem Resonanzboden liegt, nicht auf diesen aufgeleimt, sondern liegt vom Halse an frei. Bei Lauteninstrumenten, z. B. bei der Guitarre, ist das Griffbrett ganz platt und oben und unten gleich breit, auch auf den Resonanzboden selbst aufgeleimt. Das Material, aus welchem es gewöhnlich verfertigt wird, ist Ebenholz mit einer dünnen Unterlage von Birken- oder Eschenholz; doch nehmen auch unsre Instrumentenmacher zuweilen ein anderes hartes schwarzgebeiztes Holz dazu, was im Grunde auch dieselben Dienste thut, wenn nur sonst die Construction des Ganzen richtig und die Oberfläche des Brettes gut geebnet und recht glatt polirt ist, damit die Saiten nicht durch unebene, rauhe, erhabene Stellen vielleicht in der Gleichheit ihrer Schwingungen gehindert werden. Bei den Lauteninstrumenten liegen auf der Oberfläche bekanntlich noch besondere Bunde (s. Bund), die vor Alters auch die Geigeninstrumente hatten, jetzt aber durchaus entbehren. Die Länge der mancherlei Griffbretter ist sehr verschieden. Auf Lauteninstrumenten erstreckt es sich in der Regel so weit über den Resonanzboden, daß der unterste Bund die Octave der freiliegenden Saite giebt; nicht selten aber auch um noch zwei, drei Töne weiter, wenigstens auf der Seite der höheren Saiten. Auf den Geigeninstrumenten reicht es gemeiniglich bis zu den F-Löchern herab, bald aber auch etwas mehr, bald etwas weniger, je nachdem der Instrumentenmacher es für das einzelne Instrument für gut hält; doch sucht man wo möglich ihm immer die Länge zu geben, daß die Saite, am äußersten Ende des Brettes niedergedrückt, in der zweiten Octave erklingt. Auf Contrabässen und Violoncells findet man die Griffbretter an dem Rande der tiefsten Saite zuweilen auch etwas ausgehöhlt, so daß die Saite, wenn sie niedergedrückt wird, gewissermaßen in einer Vertiefung liegt. Bei einer sehr engen Lage der Saiten, oder — was dasselbe ist — bei sehr schmalen Griffbrettern ist das eine sehr gute und oft sogar nothwendige Maßregel gegen das Heruntergleiten der Saite von dem Griffbrette, was in dem Falle, wegen der weiten Schwingungen der tiefen Saite, bei manchen Applicaturen und namentlich wenn der Spieler die Saite noch nicht recht festzuhalten versteht und noch nicht alle Vortheile des Fingersatzes kennt, fast gar nicht zu vermeiden ist; ist die Lage der Saiten jedoch weit genug und die Rundung des Steges nicht zu erhaben, so dürfte ein solches Aushöhlen des Griffbretts mehr schädlich als förderlich sein, indem es gar leicht die Saite in ihren Schwingungen stört und durch das Anschlagen derselben an das Brett ein Schnarren und Schmettern hervorbringt. — Der Name Griffbrett kommt natürlich daher, weil die Saiten

auf demselben gegriffen (s. vorherg. Art.), d. h. durch Niederdruck mit dem Finger auf das Brett dermaßen verkürzt werden, daß sie die erforderlichen höheren Töne angeben. — Auch die Klaviatur der Tasteninstrumente pflegen Einige, aber nicht ganz mit Recht, Griffbrett zu nennen, weil hier die Tasten mit den Fingern gegriffen werden.

Grill, Franz, starb als Kammermusikus eines ungarischen Edelmanns zu Oedenburg um 1795 und hat viele Klaviersonaten, Duetten für Klavier und Violine, gegen 15 Streichquartette in leichtem und gefälligem Styl herausgegeben. Er ist ein Nachahmer Haydn's.

Grimaldi, Ritter Nicolini, um 1685 in Venedig geboren, war als Opernsänger (Bassist) berühmt und begab sich 1710 (zu derselben Zeit wie Händel) nach London, wo er mit großem Erfolg auf dem Theater sang (u. A. in Händel's „Rinaldo"). In London verfaßte er auch die Libretti zu den Opern „Hamlet" und „Hydaspe", welche im J. 1712 aufgeführt wurden. 1726 war er in Venedig, wo ihn Quanz hörte und er auch zum Ritter von San Marco war ernannt worden. In Italien kannte man ihn nur unter dem Namen Nicolini.

Grimm, Friedrich Melchior, Baron von, geb. zu Regensburg am 26. December 1723, erhielt, trotzdem daß seine Eltern nicht sehr vermögend waren, eine sehr gute Erziehung, kam 1747 nach Paris und machte hier mit vielen ausgezeichneten Personen Bekanntschaft. 1752 kam die italienische Opern-Gesellschaft nach Paris, welche unter dem Namen der „Bouffons" Intermezzi und kleine komische Opern gab und lebhafte Discussionen zwischen den Verehrern der Opern von Lulli und Rameau und denen der welschen Komponisten hervorrief. Grimm betheiligte sich bei dem Streite durch seine „Lettre sur Omphale" (1752) und noch mehr durch die pikante Schrift: „Le petit prophète de Boehmischbroda" (Paris 1753 und später noch in einigen Ausgaben), in denen er sich als eifrigen Partisan der italienischen Musik bewies und die Anhänger der französischen Oper mit bitterer Satyre geißelt. (Die Schrift: „Die 21 Kapitel der Prophezeiungen des Gabriel Johannes Nepomuk Franciscus de Paula Waldstorch, genannt Waldstörchl" 2c., die in Prag herauskam, ist nicht, wie man zuweilen annimmt, von G., sondern eine von Madame Gottsched herrührende und sich auf die deutsche Bühne beziehende Nachahmung und Uebersetzung des petit Prophète). Von 1753—1790 schrieb G. eine Reihe von Briefen an die Herzogin von Gotha über Gegenstände der Literatur, Philosophie, Musik, Malerei u. s. w., welche nach seinem Tode gesammelt erschienen unter dem Titel: „Correspondance littéraire, philosophique et critique" etc. (Paris 1812, 17 Bde.; in einer zweiten Ausgabe ebend. 1829 in 16 Bänden.) Die musikalischen Urtheile G's darin zeigen Geist und Schärfe, wenn sie auch nicht frei von Vorurtheilen und Irrthümern sind. — Als die französische Revolution an Heftigkeit zunahm, entfernte sich G. von Paris und begab sich an den Hof von Gotha, wo er freundlich aufgenommen wurde. 1795 ernannte ihn Katharina II. zum Staatsrath und zu ihrem bevollmächtigten Minister in Hamburg, welchen Posten er jedoch in Folge eines Augenübels aufgeben mußte. Darauf zog er sich wieder nach Gotha zurück und starb daselbst am 18. December 1807.

Grimm, Heinrich, ein Komponist und musikalischer Schriftsteller zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh., war zuerst Cantor in Magdeburg und dann in Braunschweig. Von seinen theoretischen Werken, die aber noch seltner geworden sind als seine praktischen, werden genannt: „De Monochordo", und „Unterricht, wie ein Knabe nach der alten Guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführt werden könne" (Magdeburg 1624). Dann erschienen von ihm „Tyrocinia seu Exercitia Tyronum musica concertationibus variis tam ligatis quam solutis ad 3 voces concinnata" (Halle 1624); mehrere fünf- und sechsstimmige Messen und deutsche Psalmen u. dgl. m. Mit Baryphonus, bemerkt Gerber nach Werkmeister's Wegweiser pag. 127, unterhielt er einen gelehrten Briefwechsel, von dem aber bis jetzt nichts bekannt geworden ist. Gerber besaß einige Kompositionen von G. in Tabulaturschrift, und wer sich für solche alte Werke interessirt, findet ein 5stimmiges Gloria und Kyrie von ihm in Becker's Sammlung Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, welche 1834 zu Leipzig erschien.

Grimmer, Franz, geb. zu Augsburg im J. 1728, war der Sohn eines bischöfl. Trompeters und lernte die Musik bei seinem Vater und bei Giulini. Während seiner philosophischen und juridischen Studien in Salzburg hörte er ebenfalls nicht auf, die Musik eifrig zu cultiviren, und als er nachher keine Anstellung finden konnte, ging er als Sänger auf's Theater, zuerst bei der Koberwein'schen und dann bei der Berner'schen Schauspielertruppe. Später wurde er selbst Unternehmer eines Kinder-Theaters, für das er kleine Opern komponirte, die er auch selbst dirigirte. Nachdem dies Unternehmen sich aufgelöst hatte, war er auf's Stundengeben angewiesen und starb zu Biberach im J. 1807.

Grisar, Albert, geb. zu Antwerpen am 26. December 1808, war erst für das kaufmännische Fach bestimmt und trat auch in seiner Vaterstadt, sowie später auch in Liverpool als Lehrling in ein Handelshaus. Seine Neigung für die Musik, die er zu seinem Vergnügen erlernt hatte, überragte aber die für den Kaufmannsstand bei weitem und wurde endlich so stark, daß er heimlich Liverpool verließ, nach Paris eilte und von Reicha Unterricht in der Komposition begehrte. Das war 1830, wenige Tage vor der Juli-Revolution. Nachdem diese Katastrophe vorüber war, fing er seine Studien bei dem genannten Meister an, war aber noch nicht weit darin gekommen, als auch in seinem Vaterlande die Revolution ausbrach und er nach Antwerpen zu seiner Familie zurückkehren mußte. Unter den Schrecken der Belagerung seiner Vaterstadt setzte er seine musikalischen Arbeiten fort, und eine Romanze „La Folle" war das erste Erzeugniß, welches ihm einigen Ruf verschaffte. Darauf ging im Frühjahr 1833 eine komische Oper von ihm „Le Mariage impossible" mit Beifall in Brüssel in Scene, was die Regierung vermochte, ihm ein Stipendium zur Vollendung seiner Studien zu bewilligen. Er kehrte daher nach Paris zurück und publicirte daselbst bald ein Heft Romanzen, die Glück machten; viele Kompositionen dieses Genre's folgten, welche ebenfalls günstig aufgenommen wurden. 1836 ließ er die einaktige Oper „Sarah", und 1837 „l'An mil" aufführen, welche einzelnes Angenehme enthielten, aber für größere Sachen zu wenig Ausgiebigkeit des

Talents und zu geringe Ausbildung desselben documentirten. — Es ist uns nicht bekannt, ob die neuere Zeit Bemerkenswerthes von seiner Komposition gebracht hat.

Grisi, zwei Schwestern und beide berühmte Sängerinnen. 1) Giuditta G., geb. zu Mailand im J. 1805, trat sehr früh in das dasige Conservatorium und erhielt von Minoja und dann von Banderali Singunterricht. Sie hatte bei der Ausbildung ihrer Mezzo-Sopranstimme viel mit einiger Härte und Ungleichheit zu kämpfen, — Mängel, welche sich auch später nie ganz verloren haben. In den Konzerten des Mailänder Conservatoriums ließ sie sich zuerst öffentlich hören, und 1823 sang sie dann in Wien, wo sie sehr applaudirt wurde. Nach Italien zurückgekehrt, sang sie in Mailand, Parma, Florenz, Genua und Venedig; in letzterer Stadt schrieb Bellini für sie den Part des Romeo in seinen „Capuleti", und war es diese Rolle, welche eigentlich ihren Ruf erst consolidirte und verbreitete. Im November des Jahres 1832 trat sie in der italienischen Oper zu Paris auf, zuerst in der „Straniera" mit weniger Glück, mit mehr Erfolg aber dann in den „Capuleti" und als Malcolm in Rossini's „Donna del Lago". 1833 kehrte sie nach Italien zurück, verheirathete sich dann mit einem Grafen Barni und zog sich von der Bühne zurück. Gestorben ist sie am 1. Mai 1840 auf ihrer Villa bei Robecco (in der Provinz Lodi). — 2) Giulia Grisi, die berühmtere der beiden Schwestern, geb. zu Mailand im J. 1812, war ebenfalls zuerst auf dem Conservatorium ihrer Vaterstadt, erhielt aber ihre weitere Ausbildung im Gesange von Marliani. Nachdem sie in Italien schon aufgetreten, kam sie 1832 nach Paris und erhielt gleich bei ihrem ersten Debüt in Rossini's „Semiramide" rauschenden Beifall, sowohl durch ihre schöne Persönlichkeit, wie durch die Vorzüglichkeit ihrer Stimme und Gesangsweise. Dieser Erfolg verblendete sie aber keineswegs über das, was ihr zur absoluten Vollkommenheit noch fehlte, und sie studirte mit Eifer und Aufmerksamkeit weiter. Mit ihren Fortschritten wuchs auch die Zuneigung des Publikums für sie, und sie hat nicht aufgehört bis in die neuere Zeit der ausgesprochene Liebling desselben sowohl in Paris, wie in London, zu sein. 1836 verheirathete sie sich mit einem Franzosen, behielt aber den Namen Grisi bei; seit einem Jahre ungefähr (also seit 1856) ist sie, dem Vernehmen nach, die Gattin des ebenfalls berühmten Tenoristen Mario. Ihr Fach ist das hochtragische, und in diesem wirkt sie auch augenblicklich noch, wenn auch die Frische und der Glanz ihrer Stimme schon seit mehreren Jahren fast ganz geschwunden sind. — Beide Schwestern Grisi sind, wie noch bemerkt werden muß, die Nichten der berühmten Grassini (s. d.). — Eine Ernestina Grisi, Cousine der Vorgenannten, in Mailand 1818 geboren, hat sich in Italien ebenfalls als Sängerin einen guten Namen gemacht.

Grob, s. Gravitätische Mensur. Ueberhaupt ist das Wort grob, das besonders von den Orgelbauern sehr häufig gebraucht wird, hier nichts als ein veralteter Ausdruck für groß, und grobe Stimmen oder — wie man ehedem sich ausdrückte, Grobstimmen — sind daher nichts Anderes als große Stimmen in der Orgel. Diese sind als solche, welche im Manual größer als 8'

und im Pedal größer als 16′ mensurirt werden, also alle 16füßigen Manual- und 32füßigen Pedalstimmen. Grob und groß sind demnach generelle Bezeichnungen von weiter als gewöhnlich mensurirten Orgelstimmen. Subbaß und Untersatz z. B. sind ihrer eigentlichen Natur nach 16füßige Pedalstimmen; werden sie zu 32′ mensurirt, so heißen sie Groß-Subbaß und Groß-Untersatz. So auch Grob-Gedackt, Groß-Cymbel, Groß-Hohlflöte, Groß-Principalbaß u. s. w. (s. Subbaß, Untersatz, Gedackt). — Mit dem Ausdruck Grobstimme pflegten ehedem auch die Trompeter das kleine c auf ihrem Instrumente zu bezeichnen.

Grobstimme, Heinrich, s. Baryphonus.

Gröhen, s. Groh.

Grönemann, Albert, geb. zu Cöln, lebte um 1739 als Violinvirtuos zu Leyden, von wo ihm eine so große Meisterschaft auf seinem Instrumente zugeschrieben wurde, daß man nur den berühmten Locatelli, der sich damals zu Amsterdam aufhielt, ihm an die Seite zu stellen wußte. In jener Zeit gab er auch mehre Violinsolo's und Trio's für 2 Violinen und Flöte heraus. Um die Mitte des vorigen Jahrh. kam er dann nach dem Haag, wo er als Komponist und Organist an der großen Kirche angestellt ward. Eine Geisteskrankheit aber entrückte ihn bald dem öffentlichen Leben. Er starb in einem Irrenhause, in das er schon 1758 gekommen war. — Sein weniger berühmter Bruder, Johann Friedrich G., war Flötenvirtuos und lebte ebenfalls um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, eine Zeitlang zu Amsterdam und dann in London, wo auch mehrere Kompositionen für sein Instrument von ihm erschienen.

Grönland, Petersen, ein ausgezeichneter Musikdilettant, geb. in Schleswig um 1760, studirte 1780—82 in Kiel, wo er in freundschaftlichem Umgang mit Cramer und Kunze lebte und fleißiger Mitarbeiter an des Ersteren Magazin der Musik war. Von Kiel kam er dann nach Kopenhagen, wo er zuerst bei der deutschen Kanzlei angestellt wurde, zuletzt aber die Stelle als Mitdirector der königl. Porcellanfabrik erhielt. Gestorben ist er im Herbst des Jahres 1834. — Seine meisten veröffentlichten Kompositionen bestehen in ein- und mehrstimmigen geistlichen und weltlichen Liedern und Gesängen, die interessant in Auffassung und harmonischer Behandlung sind.

Groh. 1) Heinrich, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herzogl. merseburgischer Kapelldirector, setzte Marschall's „geistreichen Andachts-Wecker" 4stimmig in Musik und gab dann auch noch „Tafel-Ergötzung" in 12 Suiten heraus. — 2) Johann G., geb. zu Dresden, war zu Anfang des 17. Jahrh. (um 1623) Organist zu Weißenstein bei Dresden und damals ein sehr beliebter Komponist. Er gab viele Paduanen, Galliarden, Intraden u. s. w., ein- und mehrstimmig heraus; auch den 104. Psalm „zu 21 Versiculn gesangsweis gesetzt und nach Art der Mutetten zu 3, 4—8 Stimmen" (1613). Auf seinen Werken nannte er sich bisweilen Gröhen und Krochen.

Groidl, Carl, geb. 1807 zu Preßburg, wurde von Jugend auf zur Musik erzogen und vorzüglich auf der Violine ausgebildet. Schon mit 20 Jahren konnte er bei dem Theater-Unternehmer Stöger der Orchester-Direction vorstehn;

folgte demselben 1832 nach Wien, als er die Josephstädter Bühne daselbst übernahm, und bekleidete noch 1836 das Amt eines Musik-Directors bei der genannten Bühne. Seine Direction wurde gerühmt; auch in einigen dramatischen Kompositionen hat er sich versucht, von denen uns aber Nichts bekannt geworden ist.

Groll, Evermond, geboren zu Rittenau 1756, erhielt seine erste wissenschaftliche und musikalische Bildung in dem Benediktinerkloster Reichenbach, und dann zu Regensburg, wo ihm zugleich Gelegenheit wurde, die fürstlich Thurn- und Taxis'sche Hofkapelle öfters zu hören, was zur Bereicherung seiner bereits erlangten guten musikalischen Kenntnisse viel beitrug. Nach Vollendung seiner Studien ward er zuerst Prämonstratenser-Mönch in der Abtei Scheftlarn, und dann Priester, Chorregent und Musikdirektor daselbst. In diesen Verhältnissen komponirte er viele Messen und andere Kirchenmusiken, auch einige Sinfonien und andere Instrumentalsachen. Von allen aber sind nur noch 6 kleine vierstimmige Messen vorhanden, die 1790 erschienen. Als 1804 das Kloster Scheftlarn aufgehoben wurde, war er zwar erst einige Zeit ohne Amt, erhielt aber dann 1806 die Pfarrei in Allershausen, wo er 1809 starb.

Groppo oder **Gruppo,** s. Walze.

Grose, Michael Ehregott, war zuerst bis 1786 Organist an der St. Gotthardts-Kirche zu Brandenburg an der Havel, ging dann 1787 nach Christiansund in Schweden und kam endlich von hier nach Kopenhagen, wo er in den ersten Decennien des laufenden Jahrh. noch war. Er war ein sehr tüchtiger Orgelspieler, und auch als Komponist ist er, namentlich mit vielen Liedern und leichten Klaviersonaten, aufgetreten.

Gros-fa, (spr. Groh—); J. J. Rousseau in seinem Dict. de Musique erklärt diesen Ausdruck so, daß man darunter vor Alters gewisse Kirchenmusiken in viereckigen, runden und weißen (offenen) Noten verstanden habe, ohne aber auf die nähere Beschaffenheit dieser Kirchenmusiken einzugehen.

Grosheim, Georg Christoph. Von 12 Kindern eines Musikers der Kapelle des Landgrafen Friedrichs II. zu Cassel das neunte, wurde G. am 1. Juli 1764 zu Cassel geboren. Die Mittellosigkeit seiner Eltern gewöhnte ihn frühzeitig an Entbehrungen aller Art und an unausgesetztes Arbeiten. In seinem 4ten Jahre schon ward er in die Schule geschickt und in seinem 10ten confirmirt, um zur Unterstützung des Vaters mehr Zeit auf die Musik verwenden und auch durch Notenabschreiben bereits einige Groschen verdienen zu können. Ein Freund seines Vaters unterrichtete ihn sechs Jahre unentgeltlich im Klavierspielen und Generalbaß; dafür mußte er aber wieder eben so lange dessen Organistendienst unentgeltlich versehen, ohne zudem großen Nutzen aus dem sehr kümmerlichen Unterricht gezogen zu haben. Doch war dies Verhältniß von dem wesentlichen Vortheile für ihn, daß er dadurch Gelegenheit erhielt, den Kirchenmusiken in Cassels katholischen Kirchen regelmäßig beiwohnen und hier manch gutes Werk hören zu können, neben dem dann das Abschreiben der Partituren für die Oper und das Hören dieser selbst sein häusliches Studium sehr förderte. Eine bestimmtere Richtung erhielt dies endlich durch Rousseau's Werke, die ihm zufällig in die Hände kamen, und es läßt sich daher leicht erklären, warum G.

immer eine Vorliebe für jenen Philosophen beibehielt, so daß er in seinen „Fragmenten der Geschichte der Musik" sogar eine ganz neue Periode mit dessen Erscheinen beginnt. In seinem 18. Jahre trat er als Bratschist in die Kapelle zu Cassel und erhielt dazu die Musiklehrerstelle am dasigen Schullehrer-Seminar. Bald darauf aber starb Friedrich II. und die Kapelle ward mit dem Theater aufgelöst. Das versetzte ihn wieder in eine sehr traurige Lage. Alle Zeit war er genöthigt jetzt auf Unterricht zu verwenden, um sich und seine Eltern zu ernähren, und dies ward denn auch Ursache, daß er nunmehr seine wenigen häuslichen Studien besonders auf den pädagogischen Theil der Kunst beschränkte, namentlich nachdem er auch die Gesangslehrerstelle an der Bürgerschule erhalten hatte. Er schrieb nun viele Vorspiele zu Chorälen, Chöre, sammelte die besten Volkslieder, gab die musikal. Zeitschrift „Euterpe" (4 Thle.) heraus u. s. w. Im Jahre 1800 gestalteten sich seine Verhältnisse günstiger. Der Churfürst Friedrich Wilhelm I. nämlich errichtete ein eigenes Theater und übertrug ihm die Musikdirectorstelle an demselben. Das veranlaßte ihn zu der Komposition der beiden Opern „Titania" und „das heilige Kleeblatt", aus denen die Ouvertüren und Gesänge bei Simrock in Bonn im Druck erschienen. Doch nach anderthalb Jahren ward auch dieses Theater wieder aufgelös't und G. war wieder so arm wie zuvor, bis zum Eintritt der westphälischen Zeit, wo ihn die Königin von Westphalen, zwar mit einem nur geringen Gehalte, zu ihrem Musiklehrer ernannte. Diese Stelle behielt er bei erhöhetem Jahrgehalte auch unter der nachgehends wieder zurückgekehrten Chürfürstin von Hessen-Cassel eine Reihe von Jahren, bis die fürstl. Kinder dem Unterricht entwachsen waren. Nach der Zeit beschäftigte er sich ausschließlich mit Unterricht in der Musik, Schriftstellerei und Komposition, hauptsächlich seit dem J. 1819, wo ihm die Universität Marburg den Doctortitel verlieh, wodurch aufgemuntert er nun eine besondere Thätigkeit entwickelte. Vielleicht fand diese auch in der innigen Freundschaft mit Seume eine lebendige Anregung. Er war lange Zeit Mitarbeiter an vielen Journalen, auch an der musik. Zeitschrift „Cäcilia", und ebenso hat er für das Schilling'sche Universal-Lexicon der Tonkunst Artikel geliefert. Außerdem hat er an selbstständigen musikalischen Schriften verfaßt: „Ueber den Verfall der Tonkunst", ein Elementarbuch des Generalbasses, eine Biographie der Mara, ein chronologisches Verzeichniß besonderer Meister und Beförderer der Tonkunst, die oben schon erwähnten Fragmente einer Geschichte der Musik, „Versuch einer ästhetischen Beleuchtung mehrerer musikal. Meisterwerke." Komponirt hat er außer dem oben Angeführten: „Volkslieder für Schulen (9 Theile), 24 dreistimmige Choräle, vierstimmige religiöse Gesänge mit Orchesterbegleitung, eine Menge Klaviersachen, Lieder und Gesänge, Psalmen, Messen, die französische Oper „Les Esclaves d'Alger", das geistliche Drama „die Sympathie der Seelen". Endlich besorgte er auch ein vollständiges Choralbuch, einen Klavierauszug von Gluck's Aulis-Iphigenie (die er auch, wie die Tauris-Iphigenie, in's Deutsche übersetzte). Wann er gestorben, vermögen wir nicht anzugeben.

Groß. Dieses Beschaffenheitswort kommt in der Musik in vielfacher Bedeutung vor. Zuerst in der Orgelbauersprache als synonym mit grob (s. d.) —

Dann dient es hauptsächlich zur Bezeichnung des größeren Raumes der Intervalle. Wird nämlich auch der Raum von einem Tone zum andern in unsrem Tonsysteme in eine bestimmte Anzahl von namhaften Stufen eingetheilt, z. B. in Secunde, Terz, Quarte u. s. w., so ist dennoch eine jede dieser Stufen wieder verschieden je nach dem Verhältnisse, in welchem sie zu einem angenommenen bestimmten Tone gebraucht oder vielmehr berechnet wird, ob nämlich der Raum zwischen diesem Stamm- und jenem abgeleiteten Tone weiter oder enger, größer oder kleiner ist. Man spricht von einer großen Secunde, Terz u. s. w. im Gegensatz zu einer kleinen; von einer großen und kleinen Diesis und von einem großen und kleinen Limma; ja selbst der einzelne Ton an sich, den man gewöhnlich nur in seiner Ganzheit, als ganzer Ton, oder in einer gleichen Theilung, als halber Ton, in der Berechnung der Intervallengrößen zu benennen pflegt, theilt man in dem Sinne ein in einen großen ganzen oder kleinen ganzen, in einen großen halben oder kleinen halben Ton. (S. Secunde, Terz, Diesis, Ton, Intervall u. s. w.) Ueber den Ausdruck große Octave s. Tabulatur. — Endlich wird das Prädikat groß auch noch manchen anderen musikalischen Gegenständen zur besonderen Bezeichnung beigelegt, so namentlich mehreren Instrumenten, z. B. große Baßgeige (im Gegensatz zu der kleinen Baßgeige, dem Violoncell), ist der Contrabaß (s. d.); große Trommel, s. Trommel; großer Baßpommer, s. Pommer. Ferner besonderen Stimmen in der Orgel (s. oben). — Endlich wird auch das Wort groß Musikstücken beigefügt, wenn dieselben eine breitere Ausführung (eine größere Form) und einen dem entsprechenden bedeutsamern Inhalt haben; so sagt man z. B. in diesem Sinne große Sonate, große Sinfonie, große Polonaise u. s. w.

Groß. 1) Benedict, geb. zu Neukirch in Preußisch-Schlesien am 26. August 1813, wurde als Knabe seiner wunderschönen Stimme wegen in das Minoritenkloster zu Troppau aufgenommen, machte daselbst seine Gymnasialstudien und erhielt auch zugleich vom Kapellmeister Schmitz einen vielseitigen Musikunterricht. Zur Absolvirung der philosophischen und juridischen Studien begab er sich dann nach Wien, wo er sich auch noch in der Gesangskunst vervollkommnete. Anfänglich nur auf gesellschaftliche Zirkel sich beschränkend, ward er gar bald in die Oeffentlichkeit gezogen und seine schöne, vortrefflich gebildete Tenorstimme, so wie sein künstlerisch angemessener Vortrag kamen mancher Musikaufführung (in den Solopartien) zu gute, so daß er nach und nach unter den Wiener guten Dilettanten sich eine der ersten Stellen erwarb. — 2) Johann Benjamin G., geb. zu Elbing am 12. Sept. 1809, kam als junger Mensch nach Berlin und legte dort, meist durch Selbststudium, den Grund zu seiner Virtuosität auf dem Violoncello. Bald war er so tüchtig, daß er als Mitglied des Orchesters des königstädtischen Theaters angestellt wurde. Da blieb er bis zum J. 1831, in welchem er nach Leipzig ging, daselbst Eingang in alle musikalischen Zirkel fand und sich auch öfter im Gewandhaus-Konzert hören ließ. 1833 folgte er einem Rufe nach Dorpat als Cellist bei dem Quartett des Grafen Liphart (bei dem auch der leipziger Konzertmeister David als erster Violinist

war). 1835 löste sich das Quartett auf und G. ging bald darauf als Mitglied des kaiserl. Orchesters nach Petersburg. 1847 ward er pensionsfähig und war schon zur Abreise nach Deutschland gerüstet, da erhielt er plötzlich den ehrenvollen Ruf als Lehre der Musik beim Großfürsten Michael. Nicht lange war es ihm vergönnt, in dieser Stellung zu wirken, denn schon am 1. Sept. 1848 erlag er der Cholera. — Als Komponist hat er sich eine nehrenvollen Namen gemacht durch die ächt künstlerische Richtung und Durchführung seiner Werke. Es sind von ihm erschienen: Vier Streich-Quartette, Variationen, Duetten, Studien, ein Konzert, Divertissements, Salonstücke u. s. w. für Violoncello, eine Sonate für Pianoforte und Violoncello, ein Konzert für Violoncello und Pianoforte, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge — in Allem in die 40 Werke. — Zwei ältere Brüder von ihm sind ebenfalls wackere Musiker, der eine, Gottfried August, geb. zu Elbing im J. 1799, ist dem Vernehmen nach Musikdirector in Hildesheim, und der andere Violinist in Elbing. — 3) Johann Gottlieb Groß, wurde seit 1803 als ein sehr tüchtiger Violoncellvirtuos in Berlin gerühmt und starb daselbst als Kammermusikus am 8. Juni 1820 im 72sten Lebensjahre. — Von Wien aus wurde (etwa von 1828 an) ein Violoncellist Friedrich Groß sehr gerühmt. — 4) Peter G., ein Instrumentalkomponist zu Anfang des 17. Jahrh., von welchem im J. 1616 Paduanen und Intraden für Instrumente gedruckt wurden.

Große, Samuel Dietrich, geb. 1757 zu Berlin und gest. daselbst 1789, war ein vortrefflicher Violin-Virtuos und als solcher ein Schüler und Nacheiferer von Lotti. 1779 stand er in Diensten des damaligen Kronprinzen v. Preußen und das Jahr darauf machte er eine Reise nach Paris, von wo aus die ehrenvollsten Nachrichten über seine Leistungen nach Deutschland kamen. 1782 kehrte er nach Berlin zurück und trat als erster Violinist in die königliche Kapelle. 1783 gab er sein erstes Violin-Konzert heraus, das er aber schon früher geschrieben und in Paris bereits öffentlich gespielt hatte. 1784 kam auch eine französische Operette „Le Retour desiré" von ihm auf's Theater und nachher erschienen noch einige Violin-Konzerte, eine konzertirende Sinfonie, mehrere Violinduetten und Streichtrio's. Sein Ansehen in Berlin als Virtuos und Komponist war groß und schnell auch verbreitete sich sein Ruf von da in's Ausland; aber nicht lange sollte er der Kunst verbleiben — ein heftiges Zehrfieber raffte ihn im obengenannten Jahre hinweg.

Grosser, Henriette, eine gute deutsche Sängerin, geb. zu Berlin im Jahre 1818, wuchs in einfachen bürgerlichen Verhältnissen auf und es wurde bis in ihr 15tes Jahr nicht daran gedacht, ihr Musikunterricht geben zu lassen, oder sie gar zur Sängerin auszubilden. Da bemerkten einige Musikfreunde ganz zufällig ihre umfangreiche und überraschend kräftige Stimme und machten auch den damaligen Intendanten der königlichen Oper, Grafen Brühl, darauf aufmerksam. Dieser sorgte denn, nachdem er die Einwilligung der Eltern erhalten hatte, für die Ausbildung des jungen Mädchens; doch weiß man nicht, wer eigentlich ihr erster Lehrer war. Neben ihren Studien sang sie auch im Chor der königlichen Oper mit und im Jahre 1834 fing sie an, in kleineren Partien beschäftigt zu

werden. Zwei Jahre lang wartete sie vergebens auf einen weitern Wirkungskreis für ihre Kräfte, verließ dann die königliche Oper und ging nach Königsberg (Ende des Jahres 1836), wo sie vom Theaterdirector Hübsch engagirt wurde. 1837 ging sie auf Gastrollen nach Prag und gefiel daselbst so, daß sie auf längere Zeit engagirt wurde. Wenn wir nicht irren, war sie in den vierziger Jahren in Darmstadt bei der Hofbühne. Augenblicklich singt sie nicht mehr öffentlich und lebt, wie wir vernehmen, in Dresden. Rollen wie Donna Anna, Rezia, Agathe, Desdemona u. s. w. waren sehr gute Leistungen von ihr.

Grosser. 1) Joseph Aloys, gest. im April 1821 als Kantor an der katholischen Kirche zu Warmbrunn, war ein Schüler des Organisten Otto in Grätz und nicht nur ein tüchtiger Meister im Orgelspiele, sondern ein vielseitig und gründlich gebildeter Musiker überhaupt. — Sein Sohn — 2) Johann Emanuel G., geb. zu Warmbrunn am 30. Januar 1799, war von der Natur mit vortrefflichen Anlagen für Musik ausgestattet und wurde von seinem Vater auf's Sorgfältigste darin unterrichtet. In seinem 21sten Jahre kam er nach Breslau, um sich dem Schulfache zu widmen. 1821 wurde er als zweiter Lehrer an der Schule nach Warmbrunn berufen, 1822 dann als Kantor und Organist nach Friedberg am Queis. Hier erwarb er sich ungeachtet seines kurzen Aufenthalts große Verdienste um die Kunst, theils durch die Errichtung von stehenden Winterkonzerten, theils durch sein vortreffliches Orgelspiel, nach dem sich Viele bildeten. 1823 kam er als Organist an die katholische Stadt-Pfarrkirche nach Hirschberg und 1826 endlich als Rector nach Polkwitz. Er hat eine große Menge Tänze, Variationen für Pianoforte, Begräbnißlieder, Offertorien, Gradualen, Messen u. dergl. m. komponirt; gab auch ein musikalisches Wochenblatt heraus und endlich die Biographien von Haydn, Mozart und Seb. Bach, die nicht ohne Interesse sind.

Grossi, Gaëtano, berühmter Fagottist, zu Mailand geboren, wurde 1782 Kammermusikus des Herzogs von Parma, kehrte aber nach dem Tode des Herzogs Ferdinand nach Mailand zurück, wo er den 14. Febr. 1807 starb. Mehrere Kompositionen von ihm für sein Instrument sind Manuscript geblieben. — Seine Tochter, Rosalinde, geboren zu Parma 1782, war eine vortreffliche Sängerin. Den ersten Unterricht erhielt sie von Giuseppe Colla und vervollkommnete sich noch unter Fortunato's und Paër's Leitung. Nachdem sie den Violinisten Prospero Silva geheirathet hatte, glänzte sie auf den bedeutendsten Bühnen Italiens, starb aber schon zu Mailand im J. 1804.

Großmann, Friederike, s. Unzelmann.

Großmann, Johann Franz, ein berühmter Orgelbauer, lebte um die Mitte des vorigen Jahrh. und bauete 1754 u. A. die Orgel in der Kirche zu Münsterberg, die sehr gerühmt wird.

Groß-Principalwerk, eine Manual-Orgelabtheilung mit allen Principalstimmen von 16′, 8′, $5\frac{1}{3}$′, bis 1′ hin.

Groß-Quinte. Eine Quintstimme darf nach allgemeiner Regel der Orgelbauerkunst in einem Manual, wenn es ein 8füßiges Principal als größtes Principal hat, nicht größer als $2\frac{2}{3}$′ sein. Ist nun ein 16füßiges Principal im

Manual vorhanden, so kann dies zur Unterstützung, wenn es der vielen und starken anderen Stimmen wegen nöthig sein sollte, eine Quinte 5⅓′ erhalten. Da 8′ die Grundstimme eines Manuals, ihre Unterstützungs-Quinte 2⅔′ die gewöhnliche Quinte ist, so wird die Quinte 5⅓′ Groß-Quinte oder die große Quinte genannt.

Grotte, Nicolas de la, Organist und Kammerdiener König Heinrich's III. von Frankreich, lebte zu Paris ungefähr von 1565 bis 1587 und galt für den geschicktesten Spinett- und Orgelspieler seiner Zeit in Frankreich. Man hat von ihm: „Chansons de Pierre de Ronsard, Bayf, Des Portes, Sillac et autres, mises en musique à quatre parties", Paris 1570, und „Airs et Chansons à trois, quatre, cinq et six parties", Paris 1583.

Grua, Carl Louis Peter, geb. 1700 zu Mailand, machte daselbst zuerst seine musikalischen Studien und begab sich dann zur Vollendung derselben zu seinem Oheim Wilhelm Grua (s. folg. Art.). Er wurde ein geschickter Contrapunktist und galt in Deutschland für einen der unterrichtetsten Musiker seiner Zeit. Beim Churfürsten von der Pfalz war er Kapellmeister und dirigirte 1742 auch die Oper in Mannheim. In genannter Stadt starb er im Jahre 1775. Die ital. Oper „Cambise", die er zu den Vermählungsfeierlichkeiten des Churprinzen Carl Theodor (1742) komponirt, hatte einen glänzenden Erfolg. — Sein Sohn Paul G. wurde zu Mannheim den 2. Febr. 1754 geboren und erhielt bei ihm den ersten Unterricht im Klavierspielen und der Harmonielehre; nachher setzte er seine Studien beim Kapellmeister Holzbauer fort. Der Churprinz Carl Theodor bemerkte seine glücklichen Anlagen und schickte ihn zur letzten Ausbildung nach Italien, wo er von 1773—1779 sich aufhielt, in Bologna während dieser Zeit beim Pater Martini Unterricht hatte und in Venedig von Traëtta in Bezug auf dramatische Komposition Rathschläge erhielt. 1779 begab er sich nach München, wohin inzwischen der pfälzische Hof übergesiedelt war, und wurde hier mit der Komposition der Oper „Telemacco" beauftragt. Der Erfolg dieser Oper im Jahre 1780 verschaffte ihm den Titel eines Rathes und Kapellmeisters. 1812 soll er in München noch am Leben gewesen sein. — Man hat von ihm viele Kirchensachen, u. A. 31 Messen, 3 Requiem, 29 Offertorien, 3 Stabat mater, und auch Konzerte für Klavier, Clarinette, Flöte u. s. w.

Grua, Wilhelm, geb. zu Mailand, wo er auch seine musikalischen Studien machte. Nachdem er die bedeutendsten Städte Italiens besucht hatte, begab er sich nach Deutschland und wurde 1697 in Düsseldorf Kapellmeister. Von da ging er 1714 nach Mannheim. In München erschienen 1712 fünfstimmige Messen mit Instrumentalbegleitung von ihm.

Gruber, Carl Anton von, Edler von Grubenfels, ein sehr achtungswerther Dilettant, geb. zu Szegedin in Ungarn am 28. Juni 1760. In seiner Jugend ward ihm guter Unterricht zu Theil und unterstützt von einem glücklichen Talente bildete er sich auch schnell zu einem für damalige Zeit sehr fertigen Virtuosen auf verschiedenen Instrumenten. Mancherlei Familienverhältnisse aber nöthigten ihn, eine andere als rein künstlerische Laufbahn zu wählen. Nach vollendeten Studien ward er zuerst beim königl. Bergamte zu Rhonaseker angestellt;

dann als k. k. Verpflegungsoffizier, hierauf als Secretär des Grafen Batthiany zu Wien und endlich als Comitats-Assessor und Bibliothekar zu Preßburg, wo er 1836 noch lebte. Er war eins der ältesten Mitglieder des bekannten Preßburger Kirchenmusik-Vereins und trug nicht wenig zur Förderung desselben bei. In seinen jüngeren Jahren schrieb er auch eine Abhandlung: „Gedanken über Bartl's Tastenharmonika", die nicht ohne Interesse sein soll.

Gruber, Georg Wilhelm, wurde geboren zu Nürnberg am 22. Septbr. 1729 und zuerst von dem dasigen Organisten Dretzel, nach dessen Tode aber von dem Organisten Siebenkees im Klavierspielen und in der Komposition, von dem Stadtmusikus Hemmerich aber im Violinspielen unterrichtet. Daneben fungirte er von seinem 7ten Jahre an als Kapell-Diskantist. So war für seine allseitige musikalische Ausbildung so gut als möglich gesorgt und in Betracht seines großen Talents konnten die schnellen Fortschritte, die er machte, nicht überraschen. Noch nicht volle 18 Jahre alt unternahm er als Violin-Virtuos die erste Kunstreise durch Deutschland, auf welcher er sich schon mit eigenen Kompositionen mit Beifall hören ließ. In Dresden nahm er noch einigen Unterricht im Contrapunkt bei dem damal. gräfl. Brühl'schen Kapellmeister Umstadt. Nach seiner Rückkehr in Nürnberg (um 1750) erhielt er daselbst eine Anstellung als Violinspieler. Kurz darauf kam der berühmte Violinist Ferrari nach Nürnberg und er benutzte sorgfältig dessen Anwesenheit zu weiterer Fortbildung. Gegen 1760 galt er für einen der ausgezeichnetsten Violin-Virtuosen Deutschlands und 1765, als der Kapellmeister Agrell starb, erhielt er dessen Stelle. Die Liebe zu seiner Vaterstadt ließ ihn alle die ehrenvollen Anträge und Berufungen, die nachgehends noch an ihn ergingen, ausschlagen. Er starb daher in Nürnberg am 22. Sept. 1796, nachdem er mehrere Jahre zuvor auch noch zum Complimentarius und „Stadtrathsschenk" (welcher die Geschenke der Stadt im Namen des Rathes den Grafen bei ihrer Ankunft in Nürnberg überreichte) ernannt worden war. Komponirt hat er mehrere Oratorien: „das selige Anschauen des gekreuzigten Herrn der Herrlichkeit", „die Auferstehung Jesu", „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem" (nach Ramler), der sterbende Herzog des Lebens", „die Feier des Todes Jesu", dann viele andere geistliche Musiken, z. B. Trauermusiken auf den Tod der Kaiser Franz I., Joseph II., Leopold II., eine Menge Kirchenstücke verschiedener Art, Sinfonien, Quartette, Trio's, Konzerte für Klavier, Violine und Horn, auch Sextette und Duette, die unzähligen kleineren Sachen: Lieder, Variationen, Suiten u. s. w. nicht mitgerechnet. Als das beste seiner Werke wird ein Stabat mater gerühmt, das indeß Manuscript geblieben ist. Ueberhaupt sind verhältnißmäßig nur wenige von seinen Kompositionen gedruckt worden; von den Oratorien nur eins: „die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem". — Seinen Sohn, Johann Sigmund G., der 1779 zu Nürnberg geboren wurde und am 3. Dec. 1804 als Doctor beider Rechte, Rathsconsulent und Assessor bei dem Stadt-, Ehe-, Land- und Bauerngerichte starb, hatte er zu einem tüchtigen Musiker gebildet. Derselbe trieb die Kunst mit würdigem Ernste, namentlich in Beziehung auf ihre Wissenschaft. Er gab eine „Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniß der vorzüglicheren mu-

sikalischen Bücher" heraus, worin er gründliche Kenntnisse seines Gegenstandes niederlegte und die er nachher auch noch durch besondere Beiträge, welche 1785 und 1790 zu Frankfurt und Leipzig erschienen, bedeutend vermehrte. Dann erschien auch von ihm ein alphabetisches Verzeichniß musikalischer, zum Theil sehr seltener Schriftsteller, und endlich eine Sammlung Biographien berühmter Tonkünstler, als Beitrag zur musikalischen Gelehrten-Geschichte, zu Frankfurt und Leipzig 1786. Kompositionen sind von ihm nicht bekannt geworden.

Grüger, Joseph, geboren in der Grafschaft Glatz, studirte in Glatz und Breslau, wurde dann Kaplan in Mittelsteine und endlich in Habelschwerdt, wo er noch sehr jung im Februar 1814 starb. Bei seinen Landsleuten stand er als Musiker in hohem Ansehen, theils als Klavierspieler, theils als Komponist. Wirklich auch sind viele gute Werke von ihm bekannt geworden, besonders Kirchenmusiken; unter den übrigen fand das Singspiel „Haß und Aussöhnung" die meiste Theilnahme und ist deshalb auch in vollständiger Partitur und im Klavierauszuge gedruckt worden (Breslau 1798).

Grünbaum, Mutter und Tochter, ausgezeichnete Sängerinnen. Ihre Geschichte s. unter Müller (Wenzel).

Grünewald, (. . . .), ein zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter Sänger und Klavier-Virtuos. Um 1703 hielt er sich zu Hamburg auf, war dort am Theater als Sänger angestellt und komponirte für dasselbe 1706 auch die Oper „Germanicus", welche Beifall fand. Nach der Zeit kam er als Vice-Kapellmeister nach Darmstadt. Was er als solcher komponirt hat, ist nicht bekannt geworden; auch scheint er sich damals mehr mit dem Pantalon beschäftigt zu haben, auf dem er eine große Fertigkeit besaß, denn um 1717 machte er mehrere Reisen in Deutschland damit und kam auch wieder nach Hamburg. Er starb gegen Ende des J. 1739 zu Darmstadt.

Grützmacher, Friedrich Wilhelm Ludwig, geb. zu Dessau am 1. März 1832, Sohn eines dasigen Kammermusikus, erhielt vom Kammermusikus Drechsler (jetzt Konzertmeister) schon frühzeitig Unterricht auf dem Violoncello und spielte bereits in seinem 8ten Jahre zum ersten Male öffentlich ein Solo auf einem kleinen Violoncell, und zwar mit großem Beifall. Im J. 1848 wurde er als dritter Violoncellist am Leipziger Theater- und Konzertorchester angestellt, erhielt aber bald (nach Coßmann's Abgang) die erste Stelle und zugleich die eines Lehrers am Conservatorium der Musik. In diesen Eigenschaften ist er auch bis jetzt in Leipzig verblieben und hat sich von hier aus als Virtuos (auch auf verschiedenen Kunstreisen nach Hamburg, Bremen, Hannover, Cöln, Frankfurt a. M, nach Düsseldorf, wo er 1856 beim großen Musikfest spielte) einen geachteten Namen gemacht; ja man kann wohl sagen, daß dieser junge Mann jetzt sich eine erste Stelle unter den Virtuosen auf dem Violoncell errungen hat. Er überwindet die größten Schwierigkeiten mit Sicherheit und Leichtigkeit, seine Intonation ist makellos und dabei trägt er Alles mit Gefühl und Geschmack vor. Sein durch und durch musikalisches Wesen macht ihn auch als Quartettspieler eben so ausgezeichnet wie als Solospieler. In der Composition, die er unter Friedrich Schneider's Leitung in Dessau studirte, hat er sehr Ansprechen-

des, theils in Konzert- und Salonstücken und Etüden für sein Instrument, theils in Liedern und brillanten Klaviersachen, geleistet.

Grund, zwei Brüder, beide Harfenvirtuosen und geb. zu Prag, der ältere, Christian, am 22. Juni 1722, und der jüngere, Eustach, 1724. Ihr Vater war ein geschickter Portraitmaler und großer Freund der Musik, weshalb er denn auch das früh erwachte Talent der beiden Knaben auf alle Weise unterstützte, indem er ihnen alle mögliche Zeit zu ihrer Uebung ließ und gute Instrumente ihnen in die Hände gab. An guten Harfenisten war damals Mangel in Prag und so mag denn auch wohl der Unterricht, den sie genossen, nicht gerade der beste gewesen sein. Indeß ersetzte ihr Fleiß und ihr Talent, was Umstände in genannter Beziehung fehlen ließen, und bald waren sie Beide fertige Virtuosen auf ihren Instrumenten und überhaupt gründlich gebildete Musiker. Sie gingen nun auf Reisen: Christian nach Wien (wo er auch vor dem Kaiser spielte), nach Dresden, Warschau u. s. w.; Eustach nahm einen andern Weg. Beide erwarben sich einen glänzenden Ruf; Eustach besonders durch seine freien Fantasien und Christian durch seine glänzende Fertigkeit. In Leitmeritz trafen sich Beide wieder und nahmen Dienste an dem Hofe des damaligen Bischofs daselbst, Herzogs von Sachsen-Zeitz. Doch verließen sie dieselben bald und gingen nach München, wo sie von dem damaligen Churfürsten auf einige Jahre engagirt wurden. Eustach verheirathete sich hier mit einer Hofdame, Fräulein von Fugger. Gleichwohl ging er mit seinem Bruder, seine Frau in München lassend, nach Anspach in die Dienste des dasigen Markgrafen. Als dieser starb, trennten sie sich; Christian ging nach Würzburg, wo er als Kammermusikus des Fürst-Bischofs Adam Friedrich angestellt wurde und in diesem Amte auch, von Allen hochgeehrt, am 11. Nov. 1784 starb. Eustach aber zog das Wanderleben vor und als seine Frau einst in den Zeitungen öffentlich um Nachricht von ihm bat, blieb sie ohne Antwort. Späteren Nachrichten zufolge soll er sich nach Auflösung der Anspacher Kapelle zuerst nach Stuttgart und von da nach Tettnang am Bodensee gewendet haben und hier in Diensten des Grafen Montfort gestorben sein. Christian hinterließ in Würzburg eine Tochter, Elisabeth, die sich durch seinen Unterricht zur Harfen- und Guitarrvirtuosin gebildet hatte, und nach der Zeit in Würzburg als Lehrerin auf den genannten Instrumenten lebte. Eustach starb kinderlos.

Grund, Friedrich Wilhelm, ein achtungswerther Komponist, geboren am 7. October 1791 zu Hamburg, seines Vaters, Georg Friedrich G., und Schwenke's Schüler, war von Ersterem eigentlich zum Studiren bestimmt, ward aber von einer überwältigenden Neigung zur Musik getrieben, die Schule zu verlassen. Als 14jähriger Knabe war er schon ein tüchtiger Klavierspieler und in seinem 17ten Jahre ließ er sich mit rauschendem Beifall auf dem Klavier und Violoncello hören. Bald darauf aber ergriff ihn eine Erkältung, die nach und nach eine Lähmung der rechten Hand verursachte, daher er denn die Idee, als Virtuos zu wirken, aufgeben mußte. Er beschränkte sich nun auf das Unterrichtgeben und auf Komponiren und hat in beiden Beziehungen Vortheilhaftes geleistet, sowie er auch um die Hebung des Musiktreibens in Hamburg sich un-

läugbare Verdienste erworben hat. Seit 1819 leitet er die Hamburger Sing-Akademie und seit 1828 die philharmonischen Konzerte. — Gedruckt sind von seinen gehaltvollen und gründlichen Sachen: „die Auferstehung und Himmelfahrt Christi" (Cantate von Ramler), der Klavierauszug der Oper „die Burg Falkenstein", mehrere Quartette für Pianoforte und Streichinstrumente, Sonaten für Klavier allein und mit Violine und Violoncello, Divertissement für Pianoforte zu vier Händen und Violoncello, vierhändige Polonaisen, Etüden, Lieder u. s. w.; in Manuscript sind noch von ihm vorhanden: die Oper „Mathilde" (Text von Caroline Pichler); Hymnen von Krummacher, eine 8stimmige Messe für Singstimmen a capella, geistliche Lieder, Ouvertüren und Sinfonien, ein Octett für Pianoforte und Blasinstrumente u. s. w. — Sein Bruder, Eduard Grund, geb. im Mai 1802 zu Hamburg, war von 1829 bis vor Kurzem Hofkapellmeister in Meiningen; jetzt ist er pensionirt und Bott aus Cassel ist sein Nachfolger geworden. G. hat sich früher auf mehreren Kunstreisen als tüchtiger Violin-Virtuos bekannt gemacht und ist auf seinem Instrument ein Schüler Spohr's; auch hat er Mehreres komponirt, z. B. ein Konzert und Konzertino für Violine, ein Brillant-Quartett, Solo's für Violine, Ouvertüren, Lieder u. s. w.

Grundabsatz, s. Absatz.

Grundaccord, dasselbe was Stammaccord, s. Accord.

Grundbaß oder Fundamentalbaß, ist die Reihe der tiefsten Töne aller Accorde, die in einem Tonsatze vorkommen, gleichviel ob diese Töne in der eigentlichen Baßstimme, oder in einer höheren Stimme stehen. Manche verstehen auch unter G. die drei Haupttöne einer jeden Tonart: die Tonika, die Ober- und Unterdominante, als diejenigen Töne, auf welche sich die Hauptaccorde gründen.

Grundharmonie, so viel als Grundaccord (s. d.).

Grundmann, Jacob Friedrich, einer der berühmtesten Rohrinstrumentenmacher des vorigen Jahrhunderts, wurde zu Dresden im J. 1727 geboren und lernte seine Kunst bei Pörschmann in Leipzig. 1753 kehrte er nach Dresden zurück und etablirte daselbst eine Fabrik, die von Jahr zu Jahr sich erweiterte. Seine Instrumente waren ungemein gesucht und besonders seine Oboen, Clarinetten und Fagotte zahlte man theuer; sie zeichneten sich durch schöne Ton-Eigenschaften und leichte Ansprache vor allen derartigen Instrumenten damaliger Zeit aus. Er versandte sie über ganz Europa, namentlich aber in den Norden, nach Polen und Rußland. Er starb am 1. Oct. 1800 und seine Fabrik übernahm sein Schüler und Gehülfe Joh. Fr. Floth.

Grundnote, der tiefste Ton eines Accords oder einer Tonart, gleichbedeutend mit Grundton (s. d.).

Grundstammaccord, ein von manchen musikalischen Schriftstellern gebrauchter Pleonasmus für Stamm- oder Grundaccord (s. d. und Accord).

Grundstimme, so viel wie Grundbaß (s. d. in der ersteren angeführten Bedeutung).

Grundton oder Hauptton ist zunächst der tiefste, die Wesenheit bestimmende Ton eines jeden Accords; dann versteht man auch darunter denjenigen Ton, dessen diatonische Tonleiter einem Musikstück zu Grunde gelegt und in

demselben herrschend ist, und dessen Dreiklang sowohl zu Anfang (doch mit Ausnahmen) als zu Ende des Tonstückes (hier aber stets) gehört werden muß.

Grundtonart, s. Haupttonart.

Gruner, Nathanael Gottfried, starb 1794 zu Gera als Cantor und Musikdirector und war einer der beliebtesten Komponisten des vorigen Jahrh., namentlich von Kirchensachen. Seine auf Cantaten-Art und durchkomponirten Choräle (etwa 15 an der Zahl), seine Motetten, der 8., 27., 51., 85. u. 103. Psalm und eine Passions-Cantate „Dein Zion streut die Palmen" werden besonders gerühmt; doch ist davon nur wenig gedruckt worden. Von seinen Klaviersachen — Sonaten, Konzerten u. s. w. — sind einige sogar in Frankreich gedruckt worden; andere erschienen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nach seinem Tode kamen noch mehrere Hefte 4stimmiger Gesänge bei Tuch in Dessau heraus.

Gruppetto, s. Doppelschlag.

Gruppo oder Groppo, s. Walze.

Grutsch, Franz Seraph, geboren am 24. Oct. 1800, lernte schon im 5ten Jahre Violine spielen und war ein trefflicher Sängerknabe. Die Gebrüder von Blumenthal vollendeten seine Ausbildung auf der Violine und unterrichteten ihn in der Harmonielehre. Als 15jähriger Jüngling erhielt er schon eine Anstellung als Violinist beim Orchester der vereinigten Bühnen von Preßburg und Baden und 12 Monate darauf beim Theater an der Wien. 1830 wurde er zweiter Orchester-Director am Kärnthnerthor-Theater und ein Jahr darauf nahm man ihn als Mitglied in die Hof-Kapelle auf. Gedruckt sind von seinen fleißig gearbeiteten Kompositionen Sachen für Gesang, Pianoforte und für Streichinstrumente; außerdem sind in Mscrpt. vorhanden: Violin-Duetten, Trio's, Quartette, Ouvertüren, Konzertstücke, Lieder, zwei Opern, Messen und andere Kirchenstücke u. s. w.

G-Schlüssel, das Zeichen 𝄞, das der Note des eingestrichenen g ihren Platz anweis't und zwar in neuerer Zeit stets auf der zweiten Linie. Er wird angewendet für die Violinstimmen (daher der Name Violinschlüssel), für Flöten, Oboen, Clarinetten, Basset- und englische Hörner, Trompeten und (mit Ausnahme der tiefsten Töne) für Waldhörner, für letztere 16füßig zu verstehen; ferner für die Oberstimmen in Klavier-, Harfen- und Orgelsachen, in neuerer Zeit für Sopran, Alt und Tenor in kleineren Gesängen, oft auch in Opern- und Kirchenpartituren und Klavierauszügen. In älteren Werken, auch noch bei Bach und seinen Zeitgenossen, findet man den G-Schlüssel (unter dem Namen des französischen Violinschlüssels) auf der ersten Linie angewendet.

Guadagni, (spr. Guadanji), Gaëtano, ein berühmter Contr'altist (Castrat) des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Lodi um 1725. Man weiß nicht, wer ihn im Gesang gebildet hat. Sein öffentliches Auftreten datirt vom Jahre 1747, wo er zu Parma auf dem Theater sang. 1754 ließ er sich im Concert spirituel zu Paris und vor dem Hofe zu Versailles mit großem Beifall hören. Darauf war er wieder in Italien und sang u. A. in der Oper „Telemacco" die Titelrolle, welche Gluck für ihn geschrieben hatte. Die Meisterschaft, welche

er bei dieser Gelegenheit entfaltete, veranlaßte den genannten Komponisten, ihn für Wien engagiren zu lassen, wo er im J. 1766 als Orpheus (in der Gluck'schen Oper) Alles bezauberte. Im J. 1767 sang er in London und ging dann nach Venedig, wo er in Bertoni's „Orfeo" neue Triumphe feierte. (Es wird auch erzählt, daß er sich einen Theil seiner Rolle selbst komponirt habe, namentlich die Arie, mit der er die Geister des Tartarus um Eintritt in ihr finsteres Reich anfleht). Er erregte solchen Enthusiasmus in Venedig, daß man ihn zum Ritter von San Marco machte. 1771 ging er mit der verwittweten Churfürstin von Sachsen, Marie Antonie, die ihn zu Verona kennen gelernt hatte, nach München, in die Dienste des Churfürsten Maximilian Joseph, der ihn sehr hoch schätzte. Im J. 1776 sang er in Potsdam vor dem König Friedrich II., der ihn sehr reich beschenkte. Darauf ging er nach Italien zurück und wurde in Padua an der Kirche San Antonio als Sänger angestellt. Im J. 1797 starb er in genannter Stadt, gleich hochgeachtet als Künstler wie als Mensch. Er hatte sich große Reichthümer erworben, verwendete diese aber mit Generosität und Noblesse. Sein Vortrag des Rührenden und Pathetischen, so wie des Recitativs, soll bewundernswürdig gewesen sein.

Guadagnini, (spr. Guadanjini), Lorenzo, ein geschickter Geigenmacher, geb. zu Piacenza zu Ende des 17. Jahrhunderts, war ein Schüler des Stradivari zu Cremona und etablirte sich dann in seiner Geburtsstadt und später in Mailand. Er imitirte die Art seines Lehrers; jedoch bemerkt man bei vielen seiner Instrumente, daß die 3te Seite dumpf ist. Dies nimmt ihnen viel von ihrem Werthe. — Sein Sohn, Giovanni Battista G., in Piacenza geboren, war ebenfalls geschickter Geigenmacher und sein Schüler. Nachkommen der Familie G. existiren heute noch in Neapel und sind ebenfalls Instrumentenmacher.

Gualtieri, Antonio, Kapellmeister zu Monte-Silice bei Padua im Anfang des 17. Jahrhunderts, hat 1613 fünfstimmige Madrigalen zu Venedig in den Druck gegeben.

Guami, Giuseppe, Organist an der Kathedrale zu Lucca, zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. durch sein Kompositions-Talent sowohl, wie auch durch seine Geschicklichkeit auf der Violine und Orgel aus. In der Zeit von 1565 bis 1613 erschienen von ihm zu Venedig und Antwerpen 5stimmige Madrigalen, 5—10stimmige Sacrae cantiones und 4-, 5- und 8stimmige Canzonetten. In der Sammlung „Ghirlanda de madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi" (Antwerpen 1601) befinden sich Stücke von Guami.

Guarache, ein spanischer Nationaltanz in abwechselndem $^{6}/_{8}$- und $^{2}/_{4}$-Takt und mäßiger Bewegung. Auber hat ihn in seiner „Stummen von Portici" mit Glück nachgeahmt.

Guardasoni, Domenico, ein Italiener von Geburt, ward in Deutschland zuerst als Sänger bei der früheren ital. Oper in Dresden bekannt. Um 1790 übernahm er dann die Direction der ital. Operngesellschaft, welche damals abwechselnd in Prag und Leipzig spielte und zu deren Hebung er als ein vielseitig gebildeter Mann und guter Musiker durch Pünktlichkeit und Strenge nicht wenig

beitrug. Später pachtete er das landständische Theater zu Prag und hier starb er im Jahre 1806. In dem mailändischen Indice de' Spettacoli wird ein G. auch als Opernkomponist aufgeführt; ob nun dieser und unser Domenico G. eine und dieselbe Person ist, oder nicht, können wir nicht entscheiden.

Guarducci, (spr. Guardutschi), Tommaso, geb. zu Montefiascone um 1720, studirte die Gesangskunst unter Bernacchi in Bologna und wurde einer der besten Sänger seiner Zeit. Er glänzte auf den bedeutendsten italienischen Theatern ungefähr von 1745 bis 1770 und auch in England erregte er Bewunderung. 1771 zog er sich von der Bühne zurück und lebte in stiller Häuslichkeit im Winter zu Florenz und im Sommer zu Montefiascone, wo er sich ein prächtiges Landhaus hatte bauen lassen. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geworden.

Guarneri oder Guarnerio. 1) Pietro Andrea, berühmter Geigenmacher, geb. zu Cremona um 1630, war ein Schüler des Geronimo Amati und seine guten Instrumente fallen in die Zeit von 1662 bis 1680. — 2) Pietro G., der Sohn und Schüler des Pietro Andrea G., geboren um 1670 zu Cremona. Man hat Instrumente von ihm bis zum Jahre 1717; nach 1700 war er in Mantua etablirt. Seine Instrumente stehen denen seines Vaters nach. — 3) Giuseppe G., der Neffe des Pietro Andrea und der Berühmteste unter den Guarneri's. Er soll ein Schüler des Stradivari gewesen sein und war in den letzten Jahren des 17. Jahrh. geboren.

Guarnerius oder richtiger Guarnier, (spr. Garnjeh), von Einigen auch Guarnerii und Guarnerio geschrieben, war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Niederländer von Geburt und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Tonlehrer berühmt. 1478, als Gafori in Neapel ankam, befand sich G. daselbst und lehrte die Tonkunst öffentlich. Fétis erwähnt eines Manuscripts auf der Stadtbibliothek in Cambrai, in dem sich zwei Hymnen von G. befinden.

Guazzoni, Federigo, im Mailändischen geboren, studirte die Musik in Neapel und lebte zuerst als Kapellmeister in mehreren kleineren ital. Städten, bis er 1770 eine gleiche Anstellung in Rom erhielt, wo er 1787 starb. Er hat für die Kirche und für's Theater gearbeitet; von seinen Opern ist indeß Nichts mehr bekannt und von seinen Kirchensachen sind in Deutschland nur zu Wien einige bekannt geworden, und man nennt sie in einem zwar leichten, aber reinen Styl geschrieben.

Gudbok oder Gudok, eine in Rußland, besonders bei den Landleuten gebräuchliche Violine mit nur 3 Saiten, die mit einem kurzen, nach oben hin (von den Haaren ab) geschweiften Bogen gestrichen werden. Die Form und Spielart stimmt mit der unsrer gewöhnlichen Violine ziemlich überein, nur ist der Steg und mit diesem auch das Griffbrett und der Sattel nicht gerundet, sondern ganz eben, weil nämlich alle drei Saiten auf einmal mit dem Bogen angestrichen werden, da die beiden tieferen in der Quinte gestimmt sind und die Melodie einzig und allein auf der obersten vorgetragen wird. Natürlich sind die Intervalle dieser Melodie so gewählt, daß sie mit jener Quintenstimmung harmoniren; wo eine Abweichung davon eintritt, wird mit dem Daumen der linken Hand, der dann beide Saiten auf einmal niederdrückt, auf den tieferen

Saiten eine andere harmonirende Quinte gegriffen. Dies kommt aber nur sehr selten vor; gewöhnlich bleiben die zwei Saiten offen, woraus sich von selbst ergiebt, daß die Musik auf einem solchen Instrumente nur eine sehr dürftige sein kann.

Gué, (spr. Gheh), Philippe du, ein Tonkünstler und Lehrer, der um 1750 in Paris lebte. Er hat mehrere Cantatillen und andere Gesänge, so wie Stücke für Musetten herausgegeben.

Guedron, (spr. Ghedrong), Pierre, Musikmeister u. Komponist Ludwig's XIII. von Frankreich zu Anfang des 17. Jahrh., schrieb besonders viele ein- und mehrstimmige Gesänge (sogen. Airs de cour), welche ungefähr von 1605—1630 in Frankreich ungemein geschätzt waren und von denen auch Edward Filmer eine Auswahl in's Englische übersetzte und 1629 zu London herausgab. In Gemeinschaft mit Bataille, Mauduit und Bochet hat er auch mehrere Ballets komponirt, die bei Hofe aufgeführt wurden.

Guenée, (spr. Gheneh), Luc, geb. zu Cadix den 19. Aug. 1781, trat im Jahre V. der französischen Republik in's pariser Conservatorium und hatte hier zuerst bei Gaviniés und dann bei Rode Violin-Unterricht. Nachdem er den ersten Preis im Violinspielen erhalten hatte, trat er in's Orchester des Theaters der rue Louvois; später nahm er noch bei Mazas Unterricht und studirte die Komposition bei mehreren Lehrern, zuletzt bei Reicha. Im Jahre 1809 wurde er als Violinist an der großen Oper angestellt und erhielt nach 25jähriger Dienstzeit Pension; dann wurde er Orchesterchef am Theater des Palais-Royal, welche Stelle er noch 1837 bekleidete. — Komponirt hat er die kom. Opern: „La chambre à coucher", „La Comtesse de Troun", „Une Visite à la campagne", Streichquartette und Trio's, Violinduetten und Capricen, Violin-Konzerte u. s. w.

Guenin, (spr. Ghenäng), Marie Alexandre, Violinist und Komponist, geb. zu Maubeuge den 20. Febr. 1740, fing in seinem 6ten Lebensjahre an Violine zu lernen und machte schnelle Fortschritte. 1760 schickte ihn sein Vater zur weiteren Ausbildung nach Paris und er nahm hier bei Capron Unterricht auf der Violine und bei Gossec in der Komposition. 1773 ließ er sich mit einem Konzert eigener Komposition im Concert spirituel mit Beifall hören, wurde 1777 Intendant der Musik des Prinzen von Condé, das Jahr darauf in der königl. Kapelle angestellt und 1780 Soloviolinist in derselben. Letzteres Amt bekleidete er bis 1800, wo Kreutzer an seine Stelle berufen wurde und er nur noch unter den Ripienisten an der ersten Geige figurirte. Nachdem er sich im J. 1810 mit Pension aus seinen Dienstverhältnissen zurückgezogen hatte, wurde er Violinist beim König Carl IV. von Spanien, der damals zurückgezogen in Frankreich lebte; 1814 war er wieder in Paris und lebte daselbst noch in ärmlichen Umständen bis in's Jahr 1819. — Als Komponist hatte G. in Frankreich durch seine Sinfonien besondern Ruf, deren er ungefähr 14 geschrieben hat (seit 1770); außerdem sind noch von ihm Violinduetten, Sonaten für Klavier und Violoncello, Violoncellduetten, ein Konzert für Viola u. s. w. vorhanden — Sein Sohn, Hilaire Nicolas G., geb. zu Paris am 4. Juli 1773, studirte

die Gesangskunst bei Langlé, Guichard und Piccini, das Pianoforte bei Gobert und die Komposition bei Gossec. Während 40 Jahren war er in Paris Musiklehrer. Gedruckt sind von ihm Rondo's Fantasien, Variationen für Pianoforte.

Günther, Friedrich, aus dem Hohenstein'schen gebürtig, widmete sich als Bassist seit 1768 dem Theater und blühete besonders in der Zeit von ungefähr 1770—1780, wo er in Gotha und Weimar engagirt war. Um 1790 verließ er das Theater ganz und ging nach Basel, wo er seine noch übrige Lebenszeit im Hause eines Freundes zubrachte.

Guerin, (spr. Gheräng), Emmanuel, auch unter dem Namen Guérin aîné (der Aeltere) bekannt, ist im J. 1779 zu Versailles geboren, wurde 1796 in's pariser Conservatorium aufgenommen und erhielt daselbst Violoncello-Unterricht von Levasseur. Nachdem er den ersten Preis für Violoncellspielen erhalten hatte, wurde er 1799 als Violoncellist am Theater Feydeau angestellt und erhielt 1824 Pension. Er hat Variationen, Duetten und Sonaten für Vioioncello veröffentlicht.

Guerre, (spr. Gherr'), Elisabeth Claude Jaquet de la, s. Laguerre.

Guerrero, Francisco, ein berühmter spanischer Contrapunktist, geboren zu Sevilla in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Noch als junger Mann machte er eine Reise nach Rom und schrieb daselbst ein 4stimmiges Miserere für die päbstl. Kapelle. Nach Spanien zurückgekehrt, wurde er Kapellmeister an der Kathedrale zu Sevilla. 1565 ließ er in Paris eine Sammlung von 6 Messen drucken, die er dem König Sebastian von Portugal dedicirte. In demselben Jahre druckte auch Tilman Susato in Löwen vierstimmige Magnificat von ihm. Außerdem befinden sich auf der lissaboner Bibliothek auch noch Motetten von ihm.

Gürrlich, Joseph Augustin, geboren 1761 zu Münsterberg in Schlesien, besuchte anfangs die damals von den Jesuiten geleitete lateinische Schule in Breslau und übte dabei fleißig die Musik, besonders Klavier und Orgel. Hierauf hörte er in Breslau theologische Collegien, bis er 1781 zum Lehrer an die katholische Schule bei der Hedwigskirche und zugleich zum Organisten an dieser Kirche nach Berlin berufen wurde. 1790 wurde er als Kammermusikus und Contrabassist an der königl. Kapelle angestellt und komponirte seitdem mit Beifall kleine Ballette, mehrere ital. Scenen und Arien u. s. w. Bei der Vereinigung der beiden königl. Theater und der neuen Organisation der königl. Kapelle wurde er im Juli 1811 neben F. L. Seidel als Musikdirector unter der Verpflichtung angestellt, die kleineren Opern einzustudiren und ihre Aufführungen am Pianoforte zu leiten. Von seinen späteren Kompositionen erwarben sich besonders die Ballette „der Opernschneider" und „die Rückkehr", so wie die Oper „Hans Max Gießbrecht von der Humpenburg" (Text von Kotzebue) allgemeinen Beifall. Im März 1816 wurde er zum königl. Kapellmeister ernannt, starb aber schon am 27. Juni 1817, mit der Komposition einer Oper „Alfred" beschäftigt. — G. war ein braver, bescheidener und in seiner Kunst gründlich gebildeter und fleißiger Mann; als Lehrer des Gesanges, des Klaviers und der Komposition wurde er unter die besten gezählt, welche Berlin zu seiner Zeit

aufzuweisen hatte, und auch als Operndirigent hatte er seine unläugbaren Verdienste. — Seine Ballette sind ungefähr 14 an der Zahl; außerdem hat er noch von Opern „Das Incognito“, „Die Launen des Verliebten“ (Schäferspiel von Goethe), das Oratorium „L'Obedienza di Gionata“, Musiken zu den Dramen „Kalirrhoë“, „Woldemar, Markgraf von Brandenburg“, „Der standhafte Prinz“ und verschiedene Sachen für Klavier, Harmonika, sowie ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge komponirt, von denen allen das Meiste Manuscript geblieben ist.

Guerson, (spr. Ghersong), Guillaume, einer der ältesten französischen Contrapunktisten und musikalischen Schriftsteller, geboren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. zu Longueville, einem Flecken bei Dieppe in der Normandie. Man kennt von ihm einen Tractat über die Elemente der Musik, über die Kirchentöne und den Cantus planus, über Contrapunkt und Notation, der sehr selten geworden ist und in der ältesten Ausgabe den Titel führt: „Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice“ etc. (Paris, ohne Datum, bei Michel Tholoze gedruckt). Noch drei andere, etwas vermehrte und mit veränderten Titeln versehene Ausgaben erschienen 1509, 1513 und 1550.

Guet, s. Feldstücke.

Gugel, zwei Brüder, Joseph und Heinrich, von 1796 bis 1816 ungefähr zwei der größten Waldhornisten Deutschlands. Ihr Vater und erster Lehrer war der 1804 verstorbene herzoglich würtembergische Kapellmeister Gugel in Stuttgart, wo Joseph, der Aeltere, um 1770 und Heinrich, der Jüngere, gegen 1780 geboren wurde. Selbst kein gar gründlich gebildeter oder praktisch sehr geübter Musiker, brachte der Vater den Joseph schon in zartester Kindheit nach Wien zu seinem Schwager, dem Musikus Scholl, unter dessen Leitung derselbe sich so schnell ausbildete, daß er bald selbst der Lehrer seines jüngern Bruders Heinrich werden konnte. Beide waren noch Knaben, als der Vater, dem es nur um Gelderdienst zu thun war, sie auf Reisen schickte. Ohne Reisegefährten, ohne Welt- und Menschenkenntniß, nur mit einigen Louisd'ors in der Tasche und ihrem Instrument unter dem Arme, trat Joseph in seinem zehnten und Heinrich in seinem siebenten Jahre die Wanderung an. Natürlich begünstigten anfangs mehr Menschenliebe und Mitleiden ihr Fortkommen als ein eigentliches Interesse an ihrer Kunstfertigkeit; sie strebten aber mit eisernem Willen und Fleiße nach guter künstlerischer Ausbildung und erwarben sich nach und nach die Achtung als Künstler, die vorher durch das Mitleiden über ihre Verlassenheit etwas in den Hintergrund gedrängt war. Besonders ausgezeichnet waren sie im Zusammenspielen, und viele der berühmtesten Tonsetzer schrieben daher auch für sie auf ihren vieljährigen und großen Reisen Duetten für ihre Instrumente. Beide Brüder kamen in die sachsen-hildburghausen'sche Kapelle, in welchem Jahre aber, können wir nicht angeben. Der Jüngere, Heinrich, befand sich indeß nebst seinem Sohne (der ebenfalls Hornist war) zu Ende der dreißiger Jahre zu Petersburg als kaiserlicher Kammermusikus. Von demselben Heinrich sind

auch einige Kompositionen für Horn — ein Konzert, ein Notturno und 12 Etüden — im Druck erschienen.

Gugl, Matthäus, war Domstifts-Organist zu Salzburg in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Seine bekannten und einst sehr geschätzten „Fundamenta partiturae in compendio data, d. i. kurzer und gründlicher Unterricht den Generalbaß oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen (spielen) zu lernen“, erschienen zuerst 1719 zu Salzburg, dann in einer zweiten Ausgabe 1747 zu Augsburg und in einer dritten endlich ebendaselbst 1777. Auch als Komponist war er zu seiner Zeit sehr beliebt; doch ist von seinen Werken keins mehr vorhanden.

Guglielmi, (spr. Guljelmi), Pietro, ein berühmter ital. Komponist, namentlich komischer Opern, wurde im Mai des Jahres 1727 zu Massa Carrara geboren und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, Giacomo G., Kapellmeister des Herzogs von Modena. Als er 18 Jahre alt war, wurde er auf's Conservatorium di Loretto in Neapel gethan und studirte hier unter Durante's Leitung. Seine Anlagen entwickelten sich zuerst sehr langsam, und Durante hatte viele Mühe, um, wie er selbst sagte, „aus G's Eselsohren musikalische Ohren zu machen“ (Di queste orecchie d'asino fare orecchie musicali); zudem hinderte ihn eine unverbesserliche Faulheit an seinen Fortschritten. Einmal wurde den Schülern des Conservatoriums die Preisaufgabe einer 8stimmigen reellen Fuge gestellt, und G. hatte am Tage vor der Preisvertheilung seine Arbeit noch nicht angefangen, sondern störte sogar seine Mitschüler durch allerhand Neckereien, so daß diese, erbittert, ihn aus der Klasse jagten. Wüthend über diesen Schimpf, zog er sich nun in sein Zimmer zurück, arbeitete 30 Stunden ohne Aufhören und brachte zur bestimmten Zeit seine Fuge fertig. Sie erhielt den Preis und er war total geändert; Durante weinte vor Freuden und mußte bekennen, daß aus seinem schlechtesten Schüler einer seiner besten geworden war. — Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium ließ G. im J. 1755 zu Turin seine erste Oper aufführen, welche glänzenden Erfolg hatte. Nun beriefen ihn die bedeutendsten Städte Italiens, damit er für ihre Bühnen Opern schriebe, und seine Werke wurden überall günstig aufgenommen. Nachdem er 1762 in Venedig mehrere Opern hatte aufführen lassen, ging er nach Dresden, wo er mehrere Jahre mit dem Titel eines churfürstlichen Kapellmeisters lebte; von da begab er sich nach Braunschweig, und endlich im J. 1772 berief man ihn nach London, wo er 5 Jahre verweilte. Als er im J. 1777 nach funfzehnjähriger Abwesenheit wieder nach Neapel zurückkehrte, fand er Cimarosa und Paisiello als Günstlinge des Publikums und seine Musik so ziemlich vergessen. Er trat nun kühn, trotz seiner 50 Jahre, mit den genannten Lieblingen der Neapolitaner (und Italiener überhaupt) in die Schranken, und es gelang ihm sowohl, sich die alten Erfolge in erhöhetem Maße wieder zu erobern, als auch seinen beiden Rivalen die absolute Herrschaft über die Ohren und Herzen des Publikums zu entreißen. Er entwickelte bis zum J. 1793 noch eine staunenswerthe Fruchtbarkeit und ernste und komische Opern folgten Schlag auf Schlag. Im genannten Jahre ernannte ihn der Pabst zum Kapell-

meister an St. Peter in Rom, und auch die Kirchenmusiken, die er in dieser Stellung schrieb, erwarben sich von Kennern und Liebhabern großen Beifall. Gestorben ist er zu Rom am 19. November 1804 in einem Alter von 77 Jahren. Er hatte sich jung verheirathet und hinterließ 8 Söhne; er war aber von der strafbarsten Gleichgültigkeit gegen seine Familie. Denn nicht allein, daß er seiner Frau nichts weniger als treu war, so bekümmerte er sich auch nach dem Tode derselben nur sehr wenig um seine Kinder und überließ die Sorge für deren Erziehung fremden Leuten. Sein beträchtliches Einkommen vergeudete er mit seinen Maitressen und in seinem 60sten Jahre noch machte er den jüngsten Leuten ihre schönsten Eroberungen streitig. Das konnte er um so mehr, als er den Degen gut zu führen verstand und seine Nebenbuhler durch die Furcht vor seinem Arm fern hielt. Gegen Sänger und Sängerinnen war er sehr streng und erlaubte ihnen niemals seine Musik zu brodiren oder gar zu ändern. Der berühmten Mara, die in einer Partie einige Passagen ihrer Erfindung anbringen wollte, sagte er: „Meine Pflicht ist zu komponiren, die Ihrige zu singen; singen Sie also und verderben Sie nicht, was ich komponirt habe.“ Unter ähnlichen Umständen sagte er auch einst zu dem berühmten Tenoristen Babbini: „Lieber Freund, ich bitte Sie, singen Sie meine Musik und nicht die Ihrige.“ — G. soll an 200 Opern geschrieben haben, und wenn auch begreiflicher Weise nicht alle darunter von gleichem Werthe und gleich sorgsamer Ausarbeitung sind, so findet man doch auch in den leichtfertigsten und bloß hingeworfenen eine Fülle der glücklichsten Inspirationen. Zwar hatte er nicht die Weichheit und den Pathos des Paisiello, auch nicht die Fülle der packenden Motive des Cimarosa; aber er übertraf Beide an Lebendigkeit des Styls und ungezwungener Heiterkeit. Darum war auch vorzugsweise die Opera buffa sein Feld und auf diesem erntete er die meisten Lorbeern. Wir nennen von seinen Opern als besonders hervorragend: „I due Gemelli“, „I Viaggiatori“, „La serva inamorata“, „I fratelli Pappa Mosca“, „La Pastorella nobile“, „La bella pescatrice“, „Didone“, „Enea e Lavinia“. Von seinen Oratorien wird besonders „Debora e Sisara“ gerühmt. Endlich hat er auch noch Instrumentalsachen komponirt, z. B. Klaviersolo's, Divertissements für Klavier, Violine und Violoncello, Quartette für Klavier, 2 Violinen und Violoncell.

Guglielmi, Pietro Carlo, ein Sohn des Vorhergehenden, wurde zu Neapel um 1763 geboren und studirte auf dem Conservatorium di Loretto Klavierspiel, Gesang und Komposition. In seinem 20sten Jahre gab er auf dem San-Carlo-Theater seine erste Oper und der glückliche Erfolg dieses Werkes verschaffte ihm die Scrittura für mehrere bedeutende Theater Italiens. Dann begab er sich nach London, wo er im J. 1810 noch war. Nach Italien zurückgekehrt, wurde er Kapellmeister der Erzherzogin Beatrix, Herzogin von Massa Carrara. Er starb am 28. Februar 1817. Er hat den Styl seines Vaters glücklich nachgeahmt und die bekanntesten seiner Opern sind: „Asteria e Tesco“, „La Fiera“, „Il Naufragio fortunato“, „L'Equivoco delli sposi“, „La Serva bizarra“, „L'Erede di bel prato“, L'Isola di Calipso“, „La Persuasione corretta“, „Ernesto e Palmira“, „Don Papirio“, „Romeo e Giulietta“, „La Moglie

giudice del marito." Mehrere Opern seines Vaters hat man fälschlich ihm zugeschrieben. — Sein Bruder, Giacomo G. (der achte Sohn Pietro G's), wurde am 16. August 1782 geboren, studirte die Gesangskunst bei Mazzanti und Nicolo Piccini (Neffe des berühmten Komponisten) und lernte Violine bei Capanna. Dann debütirte er als Tenorist auf dem Theater Argentina zu Rom, ließ sich auf mehreren bedeutenden Bühnen Italiens hören und sang auch endlich zu Amsterdam und Paris. In letzterer Stadt hielt er sich von 1809—1811 auf und kehrte dann nach Italien zurück. Ungefähr 1821 hat er sich ganz vom Theater zurückgezogen. Seine Stimme war nicht stark, aber sehr angenehm und sein Vortrag geschmackvoll.

Guglietti, (spr. Guljetti), Domenico, ein berühmter Baritonist, geb. zu Campoli bei Sora im Königreich Neapel um 1730. Er studirte die Gesangskunst zuerst in der Schule des Gizzi und dann auf dem Conservatorium San Onofrio zu Neapel. Nachdem er auf den bedeutendsten Theatern Italiens, auch in England und Dresden gesungen hatte, zog er sich nach Neapel zurück, wo er Sänger an der königlichen Kapelle wurde und im J. 1803 starb.

Guhr, Carl Wilhelm Ferdinand, geboren den 30. October 1787 zu Militsch in Schlesien. Sein Vater, Carl Christoph, war Cantor und Schulkollege an der evangelischen Kirche und Hauptschule in Militsch, mit der Verbindlichkeit an den Konzerten Theil zu nehmen, die der musikliebende Reichsgraf von Maltzahn häufig bei sich veranstaltete. Auch hatte er das Privilegium für alle Tanzmusiken in und um Militsch und versah, ohne selbst mitzuspielen, die lustigen Gesellschaften mit Spielleuten. Der junge G. machte sich oft den Spaß, sich zu diesen zu gesellen, und strich die ganze Nacht durch unermüdlich die Geige. Doch betrat er unter der Leitung seines im J. 1820 verstorbenen Vaters auch auf eine ernstere und edlere Weise seine musikalische Laufbahn und wurde in seinem vierzehnten Jahre als Violinspieler Mitglied der gräflich Maltzahn'schen Kapelle, wo er durch sein bedeutendes Talent sowohl als auch durch das Einnehmende seines Wesens die Liebe des Grafen, für den er eine Menge von Konzerten, Sextetten u. s. w. für Viola da Gamba schrieb, sich erwarb. Mit großem Fleiße und überraschendem Erfolge studirte er gleichzeitig zwei Instrumente, das Klavier bei seinem Vater und die Violine beim Kapellmeister Faust in Militsch. Zu derselben Zeit schrieb er auch für die Kirche seiner Vaterstadt mehrere Kompositionen, die Beifall fanden. Alle diese Beweise von Talent, sowie seine früh erworbene Gewandtheit im Dirigiren (denn in seinem zehnten Jahre schon dirigirte er oft Sinfonien beim Grafen von Maltzahn) erregten die wärmste Theilnahme aller Musikfreunde und bewogen seinen Vater, den geschickten Jüngling der Leitung des Kapellmeisters Schnabel in Breslau anzuvertrauen, damit er in allen Theilen der musikalischen Theorie ausgebildet werde, und diesem gründlichen Lehrer hat G. in dieser Beziehung viel zu verdanken. Doch auch in mancher anderen Beziehung war der Aufenthalt des jungen Künstlers in der gebildeten Hauptstadt Schlesiens ein sehr einflußreicher. Im Violinspiel machte er unter der Leitung des Violinspielers Janitschek, im Klavierspiel unter der von Berner und Wölfl erfreuliche Fortschritte, hatte selbst das Glück einige Mo-

nate lang Kompositions-Unterricht bei Vogler zu erhalten, und trat dann in Militsch wieder in seine frühere Stellung, in welcher er, dem fleißigen Studium seine Zeit widmend, noch drei Jahre verweilte, bis er im J. 1807 einen Ruf als Kammermusikus nach Würzburg erhielt. Er eilte dahin, fand aber die Verhältnisse nicht so, wie er sie erwartete; deswegen nahm er die ihm zugedachte Stelle nicht an, sondern privatisirte dort einige Monate lang, bis Reuter, der die Direktion des Theaters in Nürnberg übernommen hatte, ihm die Stelle eines Musikdirektors antrug, und er diesem Rufe folgte. Mit großer Thätigkeit begab er sich an sein neues Geschäft, und sein Einfluß war bedeutend; er belebte durch sein Feuer so sehr das Ganze, daß man bei der Aufführung einer Oper nicht glauben konnte, es sei noch dasselbe Personal, welches vor seiner Ankunft spielte und sang. Hier in Nürnberg komponirte er einige Opern, z. B. „Feodora und Deodata" von Kotzebue, welche Beifall fanden, und trat auch in Konzerten als Violinspieler mehrere Male mit Glück auf. Von seiner Gewandtheit gab er u. A. bei einer Konzertprobe ein Beispiel, als er das Klavier-Konzert in C-dur von Mozart, weil der Flügel zu tief stand, aus Cis-dur spielte, um die Probe nicht aufzuhalten. In Nürnberg war es auch, wo er die treffliche Sängerin Epp kennen lernte und sich mit ihr vermählte. Nach mehreren Jahren seines Wirkens in genannter Stadt erhielt er einen Ruf als Kapellmeister an das Isarthor-Theater in München, den er aber nicht annehmen konnte, weil sein Contract in Nürberg noch nicht abgelaufen war und Reuter ihn nicht entlassen wollte. Später folgte er einem andern Rufe und ging als Kapellmeister des Fürsten von Nassau-Usingen nach Wiesbaden, wo er das Theater-Orchester dirigirte. Nach ein paar Monaten seines Wirkens in diesem neuen Kreise wurde das Theater aber wegen des Krieges 1813 vom Fürsten aufgelöst. Da übernahm G. selbst die Direktion davon und führte es vier Monate lang auf eigene Rechnung, bis der Churfürst von Hessen-Cassel ihn als Musikdirektor und zugleich als Direktor des churfürstlichen Theaters in Cassel engagirte. Von nun an wurde das etwas verwahrlos'te Theater unter seiner Leitung zu einem der ersten in Deutschland erhoben, sowohl in Beziehung auf Opern als auch auf Schauspiel. Seine Frau glänzte unter den ersten Sängerinnen. Hier in Cassel entstand nebst anderen Werken auch seine gelungenste Oper „Die Vestalin" durch folgende Veranlassung: Nicht lange nachdem G. in Cassel seine Stelle angetreten hatte, fiel das Geburtsfest des alten, von den Franzosen vertrieben gewesenen Churfürsten, und man wollte dasselbe recht feierlich begehen. G. schlug vor, als Festoper die damals neue und viel Glück machende Oper von Spontini „Die Vestalin" zu geben. „Das thun Sie um des Himmels Willen nicht," warnten ihn die Minister, „der alte Fürst ist durch die vielen Unbilden, die er von den Franzosen erlitten, ein solcher Feind derselben geworden, daß er Alles haßt, was von ihnen herkommt und nur von fernher französisch klingt. Schon der Name Spontini würde ihn in den gewaltigsten Zorn bringen." Was war nun zu thun? Das Fest war vor der Thür und das Theater hatte nichts Zweckmäßiges in seiner Bibliothek. Da entschloß sich G. kurz und komponirte selbst die Vestalin nach der Wiener Uebersetzung. In vier Wochen war das

Werk fertig, aufgeführt und gefiel so sehr, daß der Fürst die Dedication desselben genehmigte. Nach nicht langer Zeit seines Wirkens als Theaterdirektor legte er diese Stelle am Schlusse des Jahres 1814 nieder, und behielt bloß die Leitung des Orchesters. Jetzt hatte er wieder mehr Zeit zum Komponiren, und eine Messe, sowie eine Sinfonie war die Frucht seiner Muße. Im J. 1819 komponirte er die Oper „König Siegmar“ von Rochlitz, in welcher manches Gelungene ist. Ein vortheilhafter Ruf nach Frankfurt a. M. erging darauf an G.; er nahm ihn an und trat den 1. März 1821 seine Stelle als Operndirigent mit der „Vestalin“ von Spontini vor überfülltem Hause an. Sein ausgezeichnetes Direktions-Talent bewährte sich auch hier auf's Eclatanteste und sein Wirken war für Frankfurt eine lange Reihe von Jahren hindurch ein sehr ersprießliches. Er starb in genannter Stadt am 23. Juli 1848, nachdem er mehrere Jahre vorher auch Mitdirektor des Theaters gewesen war. Komponirt hat er in Frankfurt nicht gar viel mehr, und es sind aus der Zeit seines dortigen Aufenthalts nur ein Rondo für Pianoforte zu vier Händen, eine Sonate für dasselbe Instrument und ein Violin-Konzert im Paganini'schen Style bekannt. 1831 hat er „Paganini's Kunst die Violine zu spielen“ herausgegeben, worin er die bis dahin unenträthselt gebliebenen Effekte und Kunststücke des großen italienischen Geigers aufdeckt und erklärt.

Guhr, Friedrich Heinrich Florian, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Militsch am 17. April 1791, erhielt ebenfalls den ersten Musikunterricht von seinem Vater, und galt in seiner Jugend für einen fertigen und geschmackvollen Violin-, Klavier- und Orgelspieler. 1807 erhielt er ein Engagement in der gräflich von Maltzahn'schen Kapelle zu Militsch, und als 1810 diese Kapelle aufgelöst wurde, ging er nach Breslau auf das Seminar und widmete sich vorzugsweise dem Schulfache. Dabei musicirte er jedoch immer fleißig und die guten Konzerte, die er in Breslau zu hören bekam, erhielten seine Liebe zur Kunst immer rege. 1810 wurde er seinem Vater in Militsch, der zu schwach war, um sein beschwerliches Amt allein zu versehen, adjungirt und 1818 als dessen wirklicher Nachfolger als Cantor und Schulkollege ernannt. Zu Ende der dreißiger Jahre lebte er noch in Militsch. Ein besonderes Verdienst hat sich G. durch die Gründung eines Dilettanten-Vereins erworben, der sich von Jahr zu Jahr vergrößerte, jährlich mehrere Male Musikaufführungen veranstaltete und überhaupt auf den Musiksinn fördernd einwirkte. Zur Komposition ließen G. seine Berufsgeschäfte keine Zeit; dagegen gab er 1828 einen zum Unterricht in Schulen zweckmäßigen „kleinen Gesangskatechismus“ heraus.

Guichard, (spr. Ghischahr), Abbé François, geb. zu Mans den 26. August 1745, erhielt seine erste musikalische Erziehung in der Maitrise der Kathedrale seiner Vaterstadt und ging dann nach Paris, wo er als Sänger beim Chor der Notre-Dame-Kirche angestellt wurde. Später erhielt er auch an der genannten Kirche eine geistliche Anstellung und wurde zweiter Musikmeister an derselben. Die Vortheile dieser Stellen hörten mit der Revolution auf und er sah sich auf Unterrichtgeben im Guitarrenspielen und Kompositionen für dieses Instrument beschränkt. Gestorben ist er den 24. Februar 1807. Man hat von

ihm: „Essais de nouvelle psalmodie ou Fauxbourdons à une, deux ou trois voix, divisés en sept tons majeurs et mineurs“, Paris 1783; dazu ein „Supplément transposé en plain-chant pour faciliter l'exécution des essais de nouvelle psalmodie“ etc.; ferner mehrere Sammlungen Romanzen und Chansons, Guitarrenstücke, eine Schule für Guitarre, Violin-Duetten, Kirchensachen u. s. w.

Guidi, Giovanni, geb. zu Florenz um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, hatte den Florentiner Magrini (einen Schüler Clari's) zum Lehrer und wurde Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria in Trastevere zu Rom, welche Stelle er noch 1827 (also schon hochbetagt) bekleidete. In der Sammlung des Abbate Santini zu Rom findet man von ihm mehrere 4- und 8stimmige Psalmen und das Oratorium „Le tre ore di agonia di Giesù Christo“ (3stimmig mit Orchester).

Guido von Arezzo, oder lat. Aretinus, ein Benediktinermönch zu Ende des 10. Jahrhunderts geboren, eine der größten Berühmtheiten in der ganzen Musikgeschichte — aber auch leider eine der am wenigsten stichhaltigen. Beinahe acht Jahrhunderte haben nämlich sich bemüht, den Nimbus als Erfinder und Reformator im Gebiete der Tonkunst um ihn zu verbreiten, und erst die neuere Zeit hat unter diesen Andichtungen, am meisten von italienischer Uebertreibungssucht herrührend, gesichtet und sie auf das richtige Maß der Wahrheit zu reduciren gesucht (s. weiter unten). Schon in seiner Lebensgeschichte findet sich manches Unklare und Unzuverlässige und dieses haben wir dem Streite zweier Mönchsorden, der Benediktiner und Camaldulenser, zu verdanken, die beide den berühmten Guido zu dem Ihrigen machen. Die Camaldulenser nennen ihn ihren Abt, deren es mit diesem Namen damals mehrere gab. Sie haben Unrecht und müssen ihn den Benediktinern überlassen, in deren Kloster zu Pomposa, in der Nähe von Ferrara und Ravenna, er als Mönch lebte. Hier hatte er nach seinen eigenen Worten sich mit dem Unterricht der Knaben und einiger Mönche, namentlich im Gesange, beschäftigt, nach seiner Neigung und weil er gern nützlich sein wollte. Das mag etwa am frühesten 1018, am spätesten 1020 geschehen sein. Seine zum Besten seiner Schüler erdachte, das Schwierige des Gesanges in jener Zeit erleichternde Methode zeigte sich bald so praktisch, daß er dadurch berühmt wurde, und mit Recht, denn was nach der gewöhnlichen Manier in zehn Jahren kaum bewerkstelligt werden konnte, das lernten seine Schüler nach seiner Weise in einem, höchstens in zwei viel besser und bestimmter. Dieser Ruf erregte aber den Neid vieler seiner Mitmönche, ja seines Abtes, der gleichfalls Guido hieß. Es kam so weit, daß er nach mancher Noth das Kloster verlassen und herumirren mußte. Am meisten scheint er sich in seinem Geburtsorte Arezzo aufgehalten zu haben. Diese Verfolgungen und das sichtbare Glück seiner Methode machten ihn nur noch eifriger für eine Angelegenheit, die auch in der That zum Vortheil der Kirche war. Er verdoppelte im Unglück seine Thätigkeit und sein Nachdenken zur Verbesserung seiner Lehrart und schrieb an seinen Freund und Gehülfen Michael im Kloster zu Pomposa: er solle nur mit ihm dabei beharren, der Lohn werde endlich nicht ausbleiben. In solchem Ver-

trauen scheint ihn nicht allein die Nützlichkeit seines fortgesetzten Werkes, sondern auch die Ehre bekräftigt zu haben, die ihm der Papst Johann XIX. (von 1024 bis 1033) erwies, welcher ihn durch drei Gesandte nach Rom einladen ließ. G., obwohl kränklich, unternahm die Reise in Gesellschaft des Abtes Grunvald und des Präpositus Peter von Arezzo aus, wo er seine Schule fortgesetzt hatte, und nahm sein nach seiner neuen Methode verfaßtes Antiphonar mit, das der Pabst mit Bewunderung durchsah, sich mit ihm lange über seine Gesangsweise unterhielt und nicht eher von seinem Stuhle aufstand, als bis er nach G's Art des Unterrichts einen Gesang gelernt hatte. Dem Antrage des Pabstes, in Rom zu bleiben, konnte G., dem das Klima daselbst nicht zusagte, nicht Genüge leisten, versprach aber wiederzukehren. Nach diesem Vorfall war sein Ruf nicht nur gesichert, sondern sein Abt zu Pomposa hatte auch andere Gesinnungen gegen ihn angenommen, versöhnte sich mit ihm und bat ihn, in sein Kloster zurückzukommen, was G. auch annahm, nicht ohne Selbstgefühl, meinend, er werde das Kloster durch seine Bemühungen berühmt machen und sich zugleich den Mönchen als rechter Mönch zeigen. Wirklich blieb auch G. nicht mehr lange in seinem Geburtsorte, sondern kehrte nach Pomposa zurück und verfaßte dort nach seiner Rückkehr seine Schriften über Musik. Es ist also ausgemacht falsch, wenn er bald als Abt, bald als Einsiedler von Avellano (wo man später ein Bild von ihm zeigte) angegeben wird. Nicht so ganz zuverläßig lassen sich seine Reisen in andere, auch entfernte Klöster zurückweisen, wohin man ihn geladen haben soll, um den Kirchengesang nach seiner Weise einzurichten. Namentlich wird von deutschen Chronikschreibern erzählt, daß G., berufen von dem Erzbischof Hermann von Bremen, den Gesang dort gelehrt habe, was aber Luigi Angeloni (Paris 1811) verneint. Müssen wir G's Gegenwart in Deutschland auch eher verneinen als bejahen, so können wir doch die Sache noch nicht als völlig ausgemacht ansehen. Wahr ist es mindestens, daß G's Methode und seine Gesangsweise sehr früh nach Deutschland kamen, darauf nach Frankreich u. s. f. Genützt hat demnach sein Eifer für jene Zeiten außerordentlich; als Lehrer des Gesanges, den er bedeutend erleichterte und begründete, daß mehr Gleichheit und Ordnung in die Kirchenweisen kam, verdiente er seinen Namen. Das war aber das Wenigste, was man ihm nachrühmte. So lange man seine Schriften, die zwar als Manuscripte in manchen Klöstern aufbewahrt wurden, nicht kannte, hatten die Spiele der Fantasie offenes Feld. Nachdem sie uns vom Fürstabt Gerbert im zweiten Theil seines Werkes „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“ (1784) mitgetheilt worden sind, müssen die Nebel schwinden. Das Mittelalter, das uns sein Todesjahr so wenig als das Jahr seiner Geburt aufbewahrt hat, ist dafür freigebig gegen ihn gewesen auch in der Zuschreibung von Abhandlungen, die theils gar nicht ihm zugehören, theils mit vielen Zusätzen späterer Zeiten versehen worden sind. Die Schriften, die ihm gehören, die aber vielleicht noch einer genaueren Vergleichung der hauptsächlichsten Manuscripte wiederholt bedürfen, sind: 1) „Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae“, ist als Hauptwerk in nicht wenigen Manuscripten vorhanden, dem Bischof Theobald von Arezzo, seinem Gönner und Ermunterer,

zugeeignet, ein Buch nicht nach Weise der Philosophen, sondern zum Nutzen der Kirche und der Chorknaben. Hierin wird denn G's Unterrichtsmethode vorgetragen. 2) „Musicae Guidonis regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae“. Diese rhythmischen Regeln, in gereimten Versen geschrieben, wiederholen kurz mit allerlei Notenbemerkungen den Inhalt des Mikrologs. 3) „Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu. Itentidem in antiphonarii sui prologum prolatae.“ In Prosa geschrieben; hebt mit Klagen über die Unwissenheit der Sänger an: ein Jeder singt von dem Andern verschieden. Er will daher Gleichheit und Ordnung in den Gesang bringen durch seine Regeln, nämlich Linien, Buchstaben und Farben. Der ganze Epilog, der größte Theil dieser Abhandlung, ist sicher von einer spätern Hand dazu gesetzt, was sich schon aus dem sehr verschiedenen Style ergiebt. 4) „Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa“. Dieses Schreiben ist besonders für Guido's Lebensgeschichte merkwürdig. Nach allerlei Erzählungen erklärt er seinem Freunde seine verbesserte Methode und weis't selbst Diejenigen, welche Näheres wissen wollen, auf seinen Mikrolog hin, der also unter seine ersten schriftlichen Erörterungen der Gesangskunst gerechnet werden muß. Dagegen wird der „Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis“, welche alle Manuscripte bisher ihm zuschrieben, ihm von Forkel abgesprochen. Mindestens ist er durch sehr starke Zusätze späterer Jahrhunderte so verändert, daß sich nicht mehr daraus ersehen läßt, was ihm gehört oder nicht. An der Aechtheit des folgenden 6ten Tractats „Quomodo de arithmetica procedit musica“ zweifelt Gerbert selbst; der Inhalt ist von keiner Bedeutung und G. würde ihn unter die Philosophie der Kunst gerechnet haben, die er für seine Zwecke zu umgehen gewohnt war. 7) Der von Hrn. v. Murr in Nürnberg aufgefundene Pergament-Codex bringt auf den 8 ersten Seiten Guido's Antiphonar, mit dem Gesange anhebend „Ut queant laxis resonare fibris“ etc. Darauf folgen, zuweilen unter anderen Ueberschriften, die angegebenen Abhandlungen Guido's. Der Codex ist offenbar von einem spätern Sammler zusammengeschrieben, Alles aufnehmend, was die Erklärer und Erweiterer G's zugefügt hatten. Für die Geschichte späterer dunkler Jahrhunderte ist demnach der Fund von Bedeutung, nur nicht für die Beschaffenheit der Kunst des 11ten Jahrh., wozu die ältesten Manuscripte dienen; die späteren haben in sehr wesentlichen Dingen ein anderes Ansehn. Die übrigen dem G. zugeschriebenen Schriften sind theils ausgemacht nicht von ihm, theils sind die Handschriften noch nicht verglichen; es scheint, als wären es Auszüge aus den vier ersten Werkchen von G. oder Abschriften einzelner Theile derselben. Scheidet man nun das, was die Schüler G's zu der Lehre ihres Meisters hinzugethan haben, so müssen wir uns einzig und allein an die ältesten Exemplare der vier Guidonischen Hauptwerke halten. — Stellen wir nun alles Das zusammen, was G. als Erfinder zugeschrieben wurde und man ihm noch jetzt öfter zuschreibt, und sehen wir, was davon übrig bleibt. Er soll erfunden haben 1) das Monochord. Das hatten aber schon die Griechen und Hucbald (s. d.) hatte es schon beschrieben. G. hielt es für äußerst nothwendig zur Erlernung des Gesanges, gebrauchte und empfahl

es. 2) Soll er wenigstens bedeutende Verbesserungen damit vorgenommen haben, die bei Einigen so weit gingen, daß sie ihn 3) sogar für den Erfinder des Klaviers hielten. Von diesem Allen findet sich in seinen Schriften nichts. 4) Soll er die Skala der Töne mit den lateinischen Buchstaben zuerst benannt haben, was er sich selbst nicht im Geringsten anmaßt; es war lange da. 5) Soll er zuerst der ganzen Tonleiter, die von A anfing, das G (Gamma) hinzugefügt haben. Er selbst sagt ausdrücklich, daß es die Modernen gethan haben. 6) Wird er noch in der neuesten Zeit für einen Erweiterer der Skala nach oben gehalten durch den Zusatz in der 3ten Octave

a b ♮ (h) c d
a b ♮ c d.

Auch davon sagt er kein Wort, vielmehr stellte er die Sache als eine bekannte hin. Seine Skala bestand nach damaliger Art aus 24 Tönen (Prätorius giebt 20 an, wahrscheinlich mit Weglassung des hinzugefügten G, was Guido selbst nicht überall mitrechnet):

G A B C D E F G a b ♮ c d e f g a b ♮ c d / a b ♮ c d.

Auch den Unterschied des b und ♮ hat er nicht gefunden; sie waren da. G. sagt selbst, Gregorius der Große habe in der tiefen Octave diesen halben Ton nicht zugelassen. Ja für die Kirche liebte man es vor und nach Guido nicht, den möglichen und früher schon angewendeten Umfang der menschlichen Stimme zu gebrauchen. 7) Kann man ihm auch den Gebrauch der lateinischen Buchstaben anstatt der wunderlichen und sehr verschiedenen Neumen nicht als Erfindung anrechnen. G. verwirft die Neumen nicht, giebt aber die Bezeichnung der Töne durch Buchstaben für die allerbeste und leichteste an. 8) Hat man ihn das Liniensystem erfinden lassen; allein von einem Systeme der Linien, das der Zahl nach etwas Abgeschlossenes gehabt hätte, war noch gar nicht die Rede. Die Linien selbst zur bessern Erkennung der Verschiedenheit der Töne waren schon lange vor G. angewendet worden, namentlich von Hucbald. G. selbst ist im Gebrauche der Linien sehr schwankend; man sieht Stellen, wo seine Buchstaben als Tonzeichen ohne Linien in verschiedenen Höherichtungen stehen. In der ganzen Epistel an Michael kommen keine Linien vor; auch nicht in den rhythmischen Regeln, auch nicht überall im Mikrolog, wo gewöhnlich von vier Linien auch die Zwischenräume benutzt werden. 9) Sind ihm auch unsere Noten als von ihm erfunden zugetheilt worden. In allen seinen Tractaten ist aber nichts davon zu finden; entweder kannte er die Tonschrift mit Punkten und einigen anderen Zeichen, die unseren Noten sehr nahe kamen, gar nicht, oder er war für seine einmal gebrauchten Buchstaben so eingenommen, daß er ihnen den Vorzug ließ und jene Punkte unter die Neumen zählte. Es waren nämlich schon vor G. solche Tonbezeichnungen mit Punkten versucht worden, scheinen aber durch G's Buchstabenschrift mehr verdrängt worden zu sein, als daß er sie erfunden haben sollte. Nicht anders verhält es sich mit 10) den Schlüsseln, auf welche man durch den Gebrauch der Linien fallen mußte. Da die Anzahl der Linien unbestimmt und sehr verschieden war, hatte man zur

Auszeichnung mancher Linien für einen leichtern Ueberblick einige durch auffallende Farben hervorgehoben. Solche Farbenlinien waren schon vor G. in Gebrauch; besonders die rothe, welche den Ton F bezeichnete, wovon Kircher und Martini Zeugnisse vorbringen. Diese Linie, die mit Recht eine Schlüssellinie genannt werden kann, behielt G. bei oder fügte noch eine zweite gelbe hinzu, welche c andeutete. Die Schlüsselzeichen nach unsrer Art sind spätern Ursprungs. 11) Das Hexachord hat sich unter den Guidonischen sogenannten Erfindungen vorzüglich ausgezeichnet, ist auch für die Geschichte der Musik überaus merkwürdig. Nur ist G. dazu gekommen, er weiß selbst nicht wie, und würde sich zuverlässig nicht wenig gewundert haben, wenn er von irgend einem seiner Schüler vernommen hätte, daß man aus seinen Angaben auf den Schluß kommen könne, als habe er eine Tonleiter von 6 Tönen angenommen. G's an das Gebräuchliche seiner Zeit geknüpften Betrachtungen und Erleichterungsversuche zum Treffen einer Melodie nach Zeichen oder Buchstaben haben in zwei Fällen 6 Tönen vor den übrigen den Vorzug gegeben, um Anfängern die Tonverhältnisse recht leicht und begreiflich zu machen. In den damaligen Kirchenmelodien, die in der Regel selten die Quinte überschritten, führt G. 6 Tonverhältnisse auf, welche im Verhältnisse dieser melodischen Quinte vorkommen, nämlich: Tonus (ganzer Ton), wie A zu H, Semitonium (nicht voller Ton), wie H zu C, Ditonus (der Raum durch zwei ganze Töne, also eine große Terz), also wie C zu E, Semiditonus (der Raum von einem ganzen und einem halben Tone, also kleine Terz), wie D zu F, Diatessaron (d. h. reine Quarte), wie C zu F, Diapente (reine Quinte), wie C zu G. Diese 6 Tonverhältnisse sollten die Anfänger sich genau bekannt machen, um die meisten Melodien, die gewöhnlich nicht in die Sexte und durchaus gar nicht in die Septime sprangen, gleich nach den Tonzeichen treffen zu lernen. Der Rath für seine Schüler war vortrefflich; allein es war darin von keiner Tonleiter die Rede. Grade so war es mit seinem zweiten guten Rathe zur Erleichterung des Treffens, welchen er seinem Freunde Michael giebt. Man soll sich folgenden Gesang recht gut merken, weil er in seinen Abtheilungen immer um einen Ton höher anfängt, nämlich:

C DT DED D D CD E E EFGE DECD F G a
Ut queant la xis re son are fib ris mi ra ges to rum fa mu li
GFEDD GaGFE F GD a Ga FG aa GF ED C E D
tu o rum, sol ve pol luti la bii re a tum, sanc te Jo han nes.

Man soll sich das Verhältniß dieser Verse oder Strophenabschnitte mit den Anfangstönen und ihren zufälligen Silben so fest einprägen, daß man jeden Abschnitt im rechten Tone anfangen und fortführen kann. C fällt also in diesem Uebungsbeispiele auf die Silbe Ut, D auf Re, E auf Mi, F auf Fa, G auf Sol und A auf La. Guido will aber nicht, daß die Töne so heißen, sondern nur mit diesen Gedächtnißsilben des bekannten Liedes recht festgehalten werden sollten. Alsdann wird der Sänger leicht alle möglichen Tonverhältnisse der damaligen Zeit in jedem, auch neueren Gesange treffen, weil keine Melodie in die Septime springen durfte. Daß aber G. selbst nichts weiter mit seinem Uebungsbeispiele wollte, daß er namentlich zu keiner Leiter von 6 Tönen, zu keinem Hexachord

Veranlassung geben wollte, ergiebt sich unmittelbar darauf in demselben Briefe, worin er schreibt: „Wie wir in jeder Schrift nur 24 Buchstaben haben, so in jedem Gesange nur 7 Töne; denn wie in der Woche 7 Tage, so in der Musik 7 Töne. Die anderen aber, die über die sieben hinzugethan werden, sind dieselben und tönen ganz ähnlich ohne allen Unterschied, als daß sie noch einmal so hoch klingen." Ist also in G's Schriften durchaus an keine Lehre vom Hexachord zu denken, so ist auch freilich an keine Solmisation zu denken. 12) Die Solmisation sammt den Plagen der schwerfälligen Mutation (s. beide Artikel) gehören gleichfalls späteren Zeiten und nicht unsrem unschuldigen Guido, der mit keiner Silbe an dergleichen Dinge dachte. Gegen das Ende des 11ten Jahrhunderts hatte jedoch die Solmisation schon um sich gegriffen. Zur Erleichterung derselben erfand man nun 13) die harmonische Hand, von welcher Guido auch nichts weiß. Denn daß sie in dem von Hrn. von Murr aufgefundenen Codex steht, ist kein Beweis dafür, weil die Abschrift neu und das Ganze eine Sammlung alles Dessen ist, was der Schreiber unter G's Namen auftreiben konnte. Diese harmonische oder Guidonische Hand, wie sie gleichfalls genannt wurde, hatte aber im ganzen Mittelalter und lange nach Wiedererweckung der ganzen Wissenschaft sehr großes Aufsehn erregt, ist sehr viel bewundert und gebraucht worden; ja man hat sie noch in neuerer Zeit nicht überall vergessen. Wer aber zuerst unsrem G. 14) die Erfindung des Contrapunkts zugeschrieben haben mag, hat unter Allem das Außerordentlichste erfunden. Auch nicht einen Gedanken von irgend einer contrapunktischen Regel oder von einem harmonischen Grundsatze im spätern Sinne des Wortes wird man in G's Schriften finden. Er nahm in dem, was allenfalls als ein Anfang einer Mehrstimmigkeit angesehen werden kann, dasjenige, was ihm seine Zeit als Gebrauchssache gab. Um wenigstens hundert Jahre früher war die sogenannte Diaphonie oder das Organum von Hucbald eingeführt worden. Kennt nun auch G. seines Vorgängers Schrift nicht, wie er denn Hucbald's und seiner Notation mit keiner Silbe erwähnt, so kennt er doch offenbar Hucbald's Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie. Guido stellt sie deutlich als etwas Gebräuchliches auf, und wäre sie nicht in den Gebrauch gekommen, vielmehr in Hucbald's Kloster vergraben geblieben, was man zuweilen und noch neuerlich behauptete, so hätte ja G., der Hucbald's Schrift nicht kannte, nichts davon erfahren. G. stellt im 18. Kapitel des Mikrologs die Diaphonie, gewöhnlich Organum genannt, als etwas Bekanntes hin; sie muß also geübt worden sein. Nachdem er kurz vorher von dem Geschmacke der Menschen berichtete, daß dem Einen gefalle, was dem Andern mißfalle, nennt er die gebräuchliche Diaphonie im graden Fortschritte vieler Quinten hart, die seinige aber weich. G. giebt den Quarten-Progressionen den Vorzug und mischt Secunden, Terzen (jedoch am seltensten) und Quinten mit ein. Uebrigens waren seine Diaphonien nicht besser und kaum erträglicher, als die Hucbald's; auch waren seine Veränderungen nichts weniger als neu; Hucbald hatte bereits die damals dissonirende Terz und die Secunde in seinen Diaphonien auch schon gebraucht, nicht weniger die Fortschreitungen in Quarten. — Nach allem Angeführten reducirt sich also Guido's überschwänglicher

Ruf auf ein ziemlich bescheidenes Maß und man ist berechtigt, ihn für nichts mehr als einen — wie Fink ganz richtig sagt — geschickten Schulmeister des kirchlichen Gesanges seiner Zeit zu halten, in Anbetracht des primitiven Kunstzustandes derselben immerhin ein erkleckliches Verdienst.

Guidonische Hand, Silben, —es System, s. d. vorherg. Art. u. Solmisation, auch Harmonische Hand.

Guignon, (spr. Ghinjong), Jean Pierre, geb. zu Turin den 10. Februar 1702, kam jung nach Paris und beschäftigte sich zuerst mit dem Studium des Violoncello; dies gab er aber auf und wandte sich der Violine zu, auf der er sich eine große Geschicklichkeit erwarb und sogar dem berühmten Leclair ein nicht zu verachtender Rival wurde. 1733 trat er in die Dienste des Königs und wurde zum Violinlehrer des Dauphins (Vaters Ludwigs XVI.) ernannt. Darauf erhielt er den Titel eines Roi des violons et des ménétriers (im J. 1741), legte aber diesen lächerlichen Titel im J. 1773 ab, da die früheren Vorrechte desselben, die er wieder geltend machen wollte, ihm in Folge eines Prozesses abgesprochen wurden, und starb im J. 1774 am 30. Januar zu Versailles am Schlagflusse. Er war der letzte der Rois des violons. Mehrere Bücher Sonaten, Duo's, Trio's und Konzerte von ihm sind in Paris gestochen worden.

Guillaume de Machau oder **Machaut,** (spr. Ghiljohm de Maschoh), französischer Dichter und Musiker des 14. Jahrh., geb. um 1284 im Dorfe Machau bei Rethel in der Champagne, kam 1301 in die Dienste der Johanna von Navarra, Gemahlin Philipps des Schönen von Frankreich, und wurde 1307 Kammerdiener dieses Königs. Zwei Jahre nach dessen Tode (also 1316) nahm ihn Johann von Luxemburg, König von Böhmen, als Geheimschreiber in seine Dienste, und ließ er sich erst nach dem Tode dieses Fürsten in der Schlacht bei Crecy (1346) wieder in Frankreich nieder. Bona von Luxemburg, Herzogin von der Normandie, nahm ihn darauf in ihre Dienste; nach dem Tode derselben wurde er Geheimschreiber des Herzogs von der Normandie und behielt auch dieses Amt, nachdem dieser Herzog (Johann) König von Frankreich geworden war, sowie auch unter dessen Nachfolger Carl V. Im Jahre 1370 war G. noch am Leben, wie man daraus ersieht, daß er in einem seiner Werke „La Prise d'Alexandrie“ die Ermordung des Königs Peter von Jerusalem und Cypern berichtet, welche erst zu Ende des Jahres 1369 sich zutrug. — Auf der pariser Bibliothek befinden sich viele von G's Kompositionen in Manuscript — französische und lateinische Motetten (2- und 3stimmig), Balladen, Rondeaux, scherzhafte Chansons und eine 4stimmige Messe, die bei der Krönung Carls V. gesungen worden sein soll und aus der auch Kiesewetter in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik Einiges mitgetheilt hat. Eine bessere und richtigere Uebertragung der ganzen Messe in moderner Notation existirt aber von Perne. Noch ist zu bemerken, daß ein Gedicht von G. „Li temps pastour“ an einer Stelle Verschiedenes über die musikalischen Instrumente der damaligen Zeit enthält.

Guillemain, (spr. Ghillmäng), Gabriel, ein französischer Violinist von Berühmtheit in der Mitte des vorigen Jahrh., geb. zu Paris den 15. Novbr. 1705.

Man weiß nicht, wer sein Lehrer war, doch scheint er sich zumeist an den Werken Corelli's herangebildet zu haben. 1738 wurde er bei der Kapell- und Kammermusik des Königs angestellt und 1749 komponirte er das dramatische Divertissement „La Cabale", welches vielen Beifall hatte. Außerdem hat man von ihm Sonaten für Violine, Trio's u. s. w., welche ihrer Zeit für außerordentlich schwer gehalten wurden. Trotz seines Talentes hatte er wenig Zutrauen zu sich und wagte deshalb nie, im Concert spirituel öffentlich zu spielen; auch war er von jeher melancholisch und menschenscheu und am 1. Octbr. des Jahres 1770, als er sich von Paris nach Versailles begab, brach sogar ein Anfall von Wahnsinn aus, in dem er sich durch 14 Messerstiche (in der Nähe von Châville) tödtete.

Guillou, (spr. Ghilljuh), Joseph, Flötist und Komponist, zu Paris geb., trat im Jahre 1797 in's dasige Conservatorium und wurde im Flötenspielen Devienne's und später auch Wunderlich's Schüler. Nach beendigten Studien und nachdem er auch in seinem 21sten Jahre den ersten Preis erhalten hatte, war er eine Zeit lang ohne Anstellung, bis er 1815 als zweiter Flötist im Orchester der großen Oper und in der königl. Kapelle einen Platz erhielt. Das Jahr darauf wurde er auch Professor am Conservatorium und bald darauf erster Flötist in der königl. Kapelle, so wie, nach Tulou's Abgange, erster Flötist an der großen Oper. Schlechte Vermögensumstände veranlaßten ihn, im J. 1830 Frankreich zu verlassen und auf Reisen sein Glück zu versuchen; so konzertirte er denn eine Zeit lang in Belgien, ging dann nach Berlin und von da nach Hamburg und Stockholm. Endlich begab er sich nach Petersburg, wo er Ende der dreißiger Jahre noch lebte, aber die Musik aufgegeben hatte und — Färber geworden war. — Von seinen Kompositionen sind Konzerte, Fantasien, Variationen, Duo's für Flöte gestochen.

Guitarre, Kithara, Chitarra (ital.), ein Saiteninstrument, das seinen Ursprung nicht sowohl der Laute als der alten Zither zu verdanken hat. Sie kam aus dem Morgenlande zuerst nach Spanien, wo sie sich außerordentlich beliebt machte und von wo sie nach Italien und Frankreich und endlich nach Deutschland überging. In der Regel ist die G. von der Laute der Bauart nach dadurch verschieden, daß sie nicht gewölbt, sondern mit flachem Boden und flacher Decke versehen ist, welche letztere ein rundes Schallloch hat. Die beiden Seiten der Decke und des Bodens, so wie der Zargen, sind durch einen Einbug geschweift, fast wie bei der Violine. Der breite Hals ist mit Bunden versehen, die aus festgeleimten Elfenbein-, auch Metallstäbchen bestehen, welche quer über das Griffbrett laufen. Die Saiten werden nicht von einem Stege, wie bei der Violine, sondern allein von einem breitern und höhern Bunde am obern Ende des Halses getragen. Unten sind sie an einem Sattel und oben im Wirbelkasten an den Wirbeln befestigt, durch deren Umdrehen sie gestimmt werden. Diese Wirbel werden bald von hinten, bald und meist an den Seiten, wie bei der Violine, angebracht. Man hat überhaupt in der Bauart mancherlei Verbesserungen versucht, auch an den Wirbeln, um das Zurückgehen der Saiten zu verhüten und festere und genauere Stimmung zu bewirken. Nach Deutschland wurde die Guitarre zuerst 1788 aus Italien von der Herzogin Amalie von Weimar

gebracht. Sie hatte, wie das auch in Spanien der Fall ist, nur fünf Saiten. Der Instrumentenmacher Jac. Aug. Otto in Jena war der Erste, welcher für Deutschland solche Instrumente bauete und zwar 10 Jahre lang allein. Er war es auch, welcher nach seinem eigenen Zeugnisse in dem Buche „Ueber den Bau der Bogeninstrumente" u. s. w. auf des königl. sächs. Kapellmeisters Naumann Veranlassung zuerst die 6te Saite hinzufügte, die ihr seitdem nicht fehlt. Die 3 höchsten sind Darmsaiten, die 3 tiefsten gewöhnlich aus Seide verfertigt und mit Silberdraht übersponnen, wobei zu bemerken ist, daß jede tiefere Saite nothwendig mit stärkerm, nicht mit gleichstarkem Drahte überzogen werden muß. Ihre Stimmung enthält vier Quarten und eine große Terz in folgender Ordnung: E A d g h e. Die Noten werden im Violinschlüssel um eine Octave höher geschrieben. Bei Tonsätzen in F u B stimmt man auch die tiefste Saite in F, um den Daumen der linken Hand zum Greifen dieses Tones nicht nöthig zu haben. Einige stimmen auch das tiefe E sogar in G und As um, was aber dem Instrumente schädlich ist, weil die Wirbel durch das öftere Drehen und die große Spannung der Saite locker werden. Beim Spielen hält man die G. zwischen dem Daumen und Zeigefinger der linken Hand, so daß die Finger sich bequem auf dem Griffbrett bewegen können. Den untern Theil stützt man auf das rechte Knie, so daß der Resonanzboden abwärts gekehrt ist u. s. w. Der kleine Finger der rechten Hand wird auf der Oberdecke unweit des Schallloches festgesetzt und mit den übrigen Fingern werden die Saiten gerissen. Beide Hände haben ihre eigene Applicatur, die in jeder Guitarrenschule gelehrt wird. Zur Erleichterung des Spiels hatte ein Deutscher in London auf der Decke des Instruments 6 Claves angebracht, deren Tangenten aus dem länglichen Schallloch an die Saiten schlugen, um der rechten Hand das Reißen derselben mit den Fingern zu ersparen. Man nannte diese Art Tasten- oder Pianofort-Guitarre. Sie hat sich aber nicht sehr verbreitet und nicht erhalten. Eine Art Erleichterung ist auch der Capo tasto (deutsch gewöhnlich Capotaster, frz. Barre). Man versteht darunter 1) das Anschlagen einer oder mehrerer Saiten mit dem Zeigefinger der linken Hand, wenn schwere Passagen mit den Fingern der rechten Hand sich nicht allein ausführen lassen, und 2) auch den, deutsch eigentlich richtiger Guitarrenaufsatz genannten Steg (Querbalken), welchen man oben am Halse vermittels eines Bandes oder Riemens, der um den Hals des Spielers geschlungen wird, befestigt, um dem Instrumente schnell eine gleichmäßige höhere Stimmung zu geben, damit man mit gleichem Fingersatze aus einer andern, bei der gewöhnlichen Stimmung sehr schwierigen Tonart, spielen könne. Der Aufsatz wird natürlich immer dicht vor einer Rippe oder einem Bunde niedergebunden, z. B. auf der Stelle, wo die e-Seite den Ton g giebt: in dem Falle spielt man mit demselben Fingersatz, mit welchem man bei offenen Saiten aus F-Dur spielen würde, aus As-Dur u. s. w. Der Aufsatz (Steg) selbst besteht gewöhnlich aus einem mit weichem Leder an der Aufsatzkante beklebten Stücke Eben- oder andern gebeizten harten Holzes und ist an beiden Enden mit einem Loch oder sonst einer Vorrichtung versehen, daß er sich mittels des um den Hals liegenden Bandes leicht befestigen läßt. — Die G. ist ein beschränktes, tonarmes

Instrument; aber trotzdem hat es viele Virtuosen auf demselben gegeben und diese haben verschiedenartige Effecte darauf hervorgebracht, namentlich was die Combination von Passagen betrifft, ohne jedoch natürlich die ursprüngliche Sprödigkeit und Gesangslosigkeit vergessen machen zu können. Ihrer Natur nach paßt die Guitarre am besten zur Begleitung beim Gesange. Seit einigen Decennien ist sie aber fast ganz außer der Mode gekommen und hat der Herrschaft des Pianoforte auch bei den Dilettanten weichen müssen, während sie früher ungemein beliebt war.

Guitarre d'amour, (spr. — d'amuhr), Liebesguitarre, eine besondere Art Guitarre oder eigentlich nur eine wesentliche Erweiterung derselben, von dem Instrumentenmacher Joh. Georg Staufer in Wien 1823 erfunden. Da dieselbe — und dies ist die hauptsächlichste Abweichung von dem Grundcharakter der Guitarre — nicht pizzicato sondern mit einem Bogen gespielt wird, so heißt sie auch Bogen=Guitarre, ital. Chitarra d'arco, und weil sie gleich dem Violoncell zwischen den Knien gehalten wird, Violoncell=Guitarre oder Knie=Guitarre. Im Uebrigen ist sie der gewöhnlichen Guitarre ziemlich, ja fast ganz ähnlich, nur etwas größer, das Griffbrett etwas abgerundet, gewölbt, so wie auch Decke und Boden. Unter den Saiten, an der Stelle des gewöhnlichen Schallloches, ist ein Steg (wie beim Violoncell) und neben diesem zwei etwas länglich geschweifte Einschnitte, die den Zweck der sogenannten F=Löcher bei den Geigen erfüllen. Die Stimmung ist die gewöhnliche der Guitarre: E A d g h ē, und der Ton viel singender als der der gewöhnlichen Guitarre, so wie diese auch durch Leichtigkeit der Behandlung und geringere Beschränktheit übertreffend. (Ueber das Instrument s. Leipz. allg. musik. Zeit., Jahrg. 1824, pag. 812, und „Cäcilia" Bd. I. pag. 168, wo auch eine Zeichnung davon mitgetheilt wird).

Guitarren=Aufsatz (Capo tasto), s. Guitarre.

Guitarren=Harfe, eine mehrsaitige Guitarre, die aber wie die Harfe aufrechtstehend mit der rechten Hand gespielt wird, während die linke auf einem kurzen Griffbrett die Töne greift. Sie ist noch beschränkter als die gewöhnliche Guitarre, aber ihr Ton ätherischer, aeolsharfenähnlicher. Im Grunde ist die G. nur eine Verbesserung der alten Kugelharfe, mit mehr Saiten bezogen und mit einem größeren Resonanzboden versehen.

Gumbert, Ferdinand, geb. zu Berlin im J. 1818, erhielt schon in seinem 6ten Jahre Unterricht auf der Violine von E. Rietz, nach dessen Tode er aber dieses Instrument liegen ließ. Nachdem er das Gymnasium verlassen hatte, trat er in eine Buchhandlung als Lehrling ein, nebenbei eifrig Theorie und Gesang unter Claepius studirend. Nach dem Tode seines Vaters (1839) ging er als Sänger zur Bühne, und zwar in Cöln unter Conr. Kreutzer's Leitung (1840—42), auf dessen besondere Veranlassung er jedoch das Theater wieder verließ, um sich ganz der Komposition zu widmen. 1842 ging er nach Berlin zurück und lebt wohl augenblicklich noch dort. Er hat meist Lieder in den Druck gegeben, die bei den Dilettanten sehr beliebt geworden und auch in der That recht hübsch melodisch sind, wenn sie auch durchaus nicht durch Tiefe der Auffassung sich auszeichnen und zuweilen einen trivialen, frivolen Ton anschlagen.

Gumpelzhainer, Adam, geboren zu Trosberg in Baiern im Jahre 1560. Sein Vater, ein sehr strenger Mann, jagte ihn nebst seinem Bruder, als Beide noch Knaben waren, aus dem Hause, weil sie mit ihren Armbrüsten des Nachbars Fenster eingeschossen hatten. Das aber ward Veranlassung zu seiner nachmaligen großen Künstlerschaft. Ein wohlthätiger Verwandter nämlich nahm sich seiner an und schickte ihn nach Oettingen und von da nach Augsburg, wo er neben den Schulstudien von Jodocus Enzmüller, der im dasigen Ulrichskloster lebte, hauptsächlich auch in der Musik unterrichtet wurde. Nachgehends ertheilte er selbst Unterricht darin, namentlich im Gesang, und 1575 trat er als Musikus in herzoglich würtembergische Dienste. 1581 aber, nachdem er sich durch die Komposition einer großen Menge geistlicher und weltlicher Lieder bereits einen bedeutenden Namen erworben hatte, kam er als Cantor nach Augsburg, wo er dann auch zu Anfang des 17. Jahrh. starb. Das Jahr findet sich nirgends aufgezeichnet. Seine vorzüglichsten Kompositionen sind geistliche Lieder und Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon eine Menge größerer Sammlungen derselben an. Viele davon sind mehrstimmig (bis zu 8 Stimmen) und sind den Arbeiten Leo Haßler's, Orlando Lasso's u. s. w. billig an die Seite zu setzen. 1595 schrieb er auch ein „Compendium musicae latinum-germanicum", das eine Menge Auflagen erlebte, (Fétis spricht sogar von 12 Auflagen und meint auch, daß die 1595 erschienene nicht die erste sei).

Gumpenhuber, nächst Hebenstreit der größte Virtuos auf dem Pantalon. Aus seinem Leben ist bis jetzt jedoch nur bekannt, daß er von 1755—1758 als kaiserl. Kammermusikus zu Petersburg angestellt war, nach der Zeit aber Rußland ganz verließ, und daß er viele Konzerte und Capricen für sein Instrument komponirt hat, von denen jedoch nur sehr wenige im Druck erschienen sind.

Gung'l, Joseph, ein beliebter Tanz-Komponist unsrer Zeit, geboren 1810 zu Zsambeck in Ungarn, war in seinem 15. Jahre Schulgehülfe und als solcher zuletzt in Pesth. Dann wurde er des Lehramts überdrüssig und ließ sich als Hautboist beim Militair anwerben, trat aber bald wieder aus und stellte sich an die Spitze eines Musikchors, mit dem er Reisen machte und Konzerte gab. 1843 war er in Berlin, blieb daselbst mehrere Jahre und wurde der Liebling des Publikums durch seine pikanten und melodiösen Tänze und Märsche sowohl, als durch die Art und Weise, wie er diese und andere Kompositionen durch sein wohlgeübtes Orchester zu Gehör brachte. Nachher machte er auch eine Reise nach Amerika (1848), die aber von nicht sehr großem Erfolge war, fixirte sich dann für einige Zeit in Petersburg und war zuletzt in Wien. — Sein Neffe, Johann G., 1819 geboren, ist ebenfalls Tanzkomponist von Talent, war 1843 ebenfalls in Berlin mit einem guteingerichteten Orchester, ging von da nach Petersburg (1845) und ist jetzt in Wien.

Gurgelton. Vergleiche zuvor den Artikel Gaumenton. Unter Gurgelton versteht man in der Gesangslehre theils die Tongebung, welche man Gaumenton nennt, theils aber auch bezeichnet man mit diesem Ausdruck die tiefsten Töne einer jeden Stimme, welche mit übermäßiger Kraftanstrengung durch ein

gewaltsames Herunterpressen des ganzen Stimmcanals hervorgebracht werden. Rauhheit der Stimme, Verlust des Metallklanges sind die vornehmsten Folgen dieses Fehlers. Man vermeidet ihn, wenn man diese tiefen Töne minder stark ansetzt und durch äußere Betastung (unmittelbar unter dem sogen. Adamsapfel) das Herunterpressen des Kehlkopfes verhindert.

Gurlitt, Cornelius, 1820 in Altona geboren, ein talentvoller Komponist, der sich durch Lieder und Instrumentalsachen vortheilhaft bekannt gemacht hat.

Gusikow, Michael Joseph, der berühmte Virtuos auf dem Holz- und Strohinstrument, geb. 1809 zu Sklow in Russisch-Polen von israelitischen Eltern. Sein Vater war ein armer Flötenspieler, der sich durch Musikmachen bei Hochzeiten und dergleichen Gelegenheiten sein Brod verdienen mußte, dabei aber ein frommer Mann, seinem Glauben treu nachlebend, und in diesem ward auch Joseph erzogen. Er lernte beim Vater die Flöte, machte bei seinem natürlichen Talente und einer, wenn auch noch rohen, doch außerordentlichen Liebe zur Musik erstaunliche Fortschritte und unterstützte Jenen bald in seinem Geschäfte des Musikmachens. Noten kannte er damals noch nicht; sein ganzes Musikrepertoir bestand in den hebräisch-, auch russisch- und polnisch-nationalen Melodien, welche er nach dem Gehör erlernte und spielte. In seinem 17. Jahre heirathete er und nun flossen mehrere Jahre ganz einförmig mit dem Gewerbe eines gewöhnlichen Spielmannes dahin, das ihn indeß mit Vater und Brüdern oft Wanderungen bis nach Moskau machen ließ, bis 1831, in welchem Jahre ihn eine schwere Brustkrankheit befiel, die ihn nöthigte, das Flötenblasen ganz aufzugeben. Dies verursachte denn eine Stockung in seinem und seiner Familie Erwerb und versetzte sie in große Noth; die Rettung daraus geschah wie folgt. Schon seit undenklichen Zeiten nämlich findet sich unter den Russen, Kosacken, Tartaren, Polen, Lithauern, insbesondere aber unter den Gebirgsvölkern gegen die Karpathen und den Ural hin, ein rohes, einfaches Instrument, Jerova i Salamo genannt, welches aus einer Reihe abgestimmter Fichtenholzstäbe besteht, die mit Klöppeln geschlagen werden; auf diesem Instrumente nun übte sich G., der vorher schon einige Fertigkeit darauf erlangt hatte, mit vielem Fleiße. Die Mangelhaftigkeit dieser Holzfiedel reizte ihn, neben der praktischen Uebung, zur Verbesserung, und alle seine Geisteskräfte strengte er dazu an. Zuerst vermehrte er die Zahl der Holzstäbe und erweiterte den Tonumfang; dann schärfte er sie an beiden Enden mehr zu und brachte sie in eine nach Scala und Harmonie geregelte Ordnung; endlich brachte er sie auf eine Unterlage von Stroh und so erhielt das Instrument nach und nach die Gestalt, welche in dem Art. Harmonika — Holzharmonika beschrieben ist. Durch angestrengten Fleiß zu einer immer größeren Virtuosität auf seinem Instrumente gelangt, erregte G. bald Aufsehen in seiner nächsten Umgebung, von der aus aber das Gerücht des Außerordentlichen sich immer weiter und weiter verbreitete. Er ging zuerst nach Moskau und der Beifall, den er hier fand, gab Veranlassung, daß er seine Reise noch weiter fortsetzte. Er wanderte nun nach Kiew, wo Lipinski sich gerade befand und dieser bewunderte ihn und munterte ihn auf. Das trieb zu noch fleißigerer Uebung; Tag und Nacht ward gearbeitet, selbst mit Aufopferung seiner Gesundheit.

In Odessa, wo er nachgehends (1834) unter ungeheurem Zulaufe im italienischen Theater Konzerte gab und wo ihn auch die grade anwesenden Lamartine und Michaud hörten, faßte er auf deren und des kunstsinnigen Fürsten Woronzow Rath zuerst den Entschluß zu der großen Wanderung durch Europa, die ihn schnell zu einer der originellsten musikalischen Berühmtheiten machte. In fast allen Hauptstädten erregte der polnische Jude mit dem langen Barte und den bleichen, wehmüthigen, aber geistreichen Zügen, sowie die Fertigkeit, mit welcher er sein fremdartig klingendes Instrument behandelte, Interesse, Staunen und Bewunderung. Leider aber trübte Krankheit ihm seine Laufbahn und die großen Anstrengungen des Wanderlebens und Konzertirens waren seinem schwachen Körper zu viel. In Brüssel mußte er vier Monate darniederliegen, gebrauchte dann die Bäder von Spaa, die aber leider Nichts halfen, und starb endlich, auf der Rückreise zu den Seinigen begriffen, zu Aachen am 21. October des Jahres 1837.

Gussel oder Gusli, eine Art liegender Harfe, die man besonders in Rußland häufig findet. In Ansehung der äußeren Form gleicht sie dem Klavier, oder auch dem sogen. Cymbal oder Hackebrett, nur daß sie weder wie jenes Tangenten hat, noch wie dieses mit Klöppeln geschlagen, sondern mittels Reißen der Drahtsaiten mit den Fingern gespielt wird. Ihr Umfang begreift einige Töne über 2 Octaven, aber bloß im diatonischen Klanggeschlecht; kommen in einem zu spielenden Stücke erhöhte oder vertiefte, also sogen. halbe Töne vor, so werden diese durch Niederdrücken der Saiten nahe am Stege mit den Fingern der linken Hand, oder auch vermittels eines einfachen Mechanismus, wie bei unseren gewöhnlichen Harfen durch die Haken, hervorgebracht. Der Nachklang der Saiten wird beim Spiel durch das Auflegen des hintern Theiles der innern Hand (vulgo Maus) auf die Saiten verhindert, während die Finger sogleich wieder andere Saiten greifen. Den Russen dient das Instrument am meisten zur Begleitung des Gesanges, wozu es sich am schicklichsten eignet, da es mehr einer bloß harmonischen als melodischen Musik fähig ist.

Gustoso oder Con gusto, (ital.), Bezeichnung für einen geschmackvollen, angenehmen Vortrag einer Stelle.

Guter Takttheil, s. Takt und Takttheil.

Gymnopädie (γυμνοπαιδία) hieß bei den Griechen zunächst ein Fest, das alljährlich zu Sparta gefeiert wurde, und bei welchem Knaben nackt (d. h. nach der Bedeutung des Wortes γυμνος, bloß mit einem leichten Unterkleide angethan) zu tanzen und andere gymnastische Uebungen anzustellen pflegten; dann aber auch, und insbesondere, der Gesang, nach welchen die Tänze und Uebungen angestellt wurden und bei denen auch wohl junge Mädchen mitwirkten.

Gyrowetz, Adalbert, geb. zu Böhmisch-Budweis den 19. Februar 1763. Sein Vater, Chordirektor an der Domkirche daselbst, unterrichtete ihn in der Musik und im Piaristen-Collegium machte er seine humanistischen Studien. Dann besuchte er die prager Universität, mußte aber wegen Kränklichkeit das bereits begonnene Studium der Rechtswissenschaft wieder aufgeben und kam als Secretär in das Haus des Grafen Franz v. Fünfkirchen, dessen ganze Umgebung, sogar das

geistliche Personal, musikalisch war, und wo auch G. während des Sommeraufenthalts im Schlosse Chlumetz seine ersten Sinfonien und andere Kammerstücke verfertigte. Ermuntert durch den seinen Versuchen zu Theil gewordenen Beifall, entschloß er sich, auf Reisen zu gehen, verweilte zwei Jahre in Neapel, studirte unter Sala den Contrapunkt und schrieb für den König mehrere konzertirende Serenaden. Ferner besuchte er Paris, wo der Musikverleger Imbault seinen ganzen Manuscripten-Vorrath kaufte und neue Bestellungen auf Sonaten, Sinfonien und dergleichen machte. Dann schiffte G. nach England über und wurde ebensowohl bei Hofe als von Londons Kunstfreunden mit Auszeichnungen aufgenommen. Drei Jahre verschwanden unter vielseitiger Beschäftigung, als sich Symptome eines seiner Gesundheit schädlichen klimatischen Einflusses zu zeigen begannen und er nun auf den Rath der Aerzte nach dem Continent zurückkehren mußte. So sah er denn nach 8jähriger Abwesenheit sein deutsches Vaterland wieder, fixirte sich in Wien, wo er 1804 die Kapellmeisterstelle am k. k. Hofopern-Theater erhielt, nach dessen Verpachtung jedoch pensionirt wurde. Immerfort mit Komponiren thätig, lebte er bis zum 15. August 1849 und hat in seinem langen Leben eine ungeheure Masse von Werken hervorgebracht, so daß er zu den allerfruchtbarsten Komponisten gezählt werden muß. 1836 zählte der bei weitem noch nicht vollständige Katalog seiner Arbeiten gegen 30 Sinfonien, über 70 Streich-Quartette und Quintette, 18 Duette und Trio's, in die 60 Klavierwerke mit Begleitung, Konzerte, Sonaten u. s. w., 6 Serenaden für Harmoniemusik, eine Unmasse von Tänzen, Märschen, deutschen und ital. Liedern und Gesängen, Cantaten, Messen und andere Kirchenstücke, Ouvertüren, Entre'actes, gegen 20 große Ballets und Pantomimen und an 30 Opern und Singspiele, darunter: „Selico und Berissa", „Agnes Sorel", „der Augenarzt", „Helene", „il finto Stanislao", „Federica e Adolfo", „das zugemauerte Fenster", „die Junggesellen-Wirthschaft", „der blinde Harfner" u. s. w. — Die Beliebtheit, deren sich seine Sachen zu ihrer Zeit erfreueten, ist freilich jetzt geschwunden und kein Mensch bekümmert sich mehr um diesen letzten Ausläufer der wiener Tonschule, wie man G. wohl nennen kann. Seine auf Haydn fußende Manier ist leicht, gefällig, gewandt und eingänglich; in Form und Inhalt verzichtet er auf alle Bedeutsamkeit und Tiefe und in seinen späteren Sachen ist er handwerksmäßig trocken und schablonenhaft geworden, so wie seine ursprüngliche Naivetät in Philistrosität umgeschlagen ist. Eine ausführlichere Würdigung G's lese man in W. H. Riehl's hübschem Buche „Musikalische Charakterstücke" ꝛc. (bei Cotta, 1853) nach, wo er mit Recht in das Capitel „Göttliche Philister" einrangirt ist.

H.

H, in unserm modernen Tonsystem die siebente diatonische Stufe, oder die zwölfte (letzte) der diatonisch-chromatischen Leiter. Im Französischen und Italienischen heißt dieser Ton si. Ueber die Geschichte des Tones H s. Alphabet.

Haack oder Haak. 1) Carl, nach dem Urtheile von Kennern zu seiner Zeit einer der vorzüglichsten Klavier- und Violin-Virtuosen, wurde 1757 zu Potsdam geboren, wo er sich auch in seiner Kunst bildete und nachgehends eine Zeit lang (um 1782) als Konzertmeister der Kapelle des Prinzen von Preußen vorstand. Später kam er als erster Violinist und Konzertmeister in die königl. Kapelle zu Berlin und hier bewährte er sich auch als talentvoller und erfahrener Komponist. Er schrieb Mehreres, sowohl für Violine als Klavier; für erstere namentlich einige Konzerte, für letzteres besonders Sonaten und Rondo's, so wie auch außerdem Duo's, Trio's u. s. w. Gest. ist er den 28. Septbr. 1819. — Sein jüngerer Bruder, Friedrich H., der sich hauptsächlich dem Klavier- und Orgelspiele und unter Fasch's Leitung der Komposition widmete, wurde geboren zu Potsdam im Jahre 1760 und erhielt seines ausnehmenden Talentes wegen schon als Knabe eine Stelle in der Kapelle des Kronprinzen v. Preußen. Seine geringere Lust zur Violine aber, die er in der genannten Kapelle spielen mußte, ließ ihn diese Stelle bald aufgeben und 1779 lieber die Stelle eines Organisten zu Stargard in Pommern annehmen. Von hier kam er später als Musikdirektor und Organist an die Schloßkirche zu Stettin. Seine Verdienste um den Musikzustand daselbst waren bedeutend, namentlich durch die Errichtung eines Liebhaber-Konzertes, dessen Dirigent er wurde und in welchem er nur gute Sachen zur Aufführung zu bringen sich bestrebte. Auch in der Komposition war er fleißig und lieferte ein Oratorium, mehrere Sinfonien, die Oper „die Geisterinsel" (Text von Gotter), Klavier-Konzerte und Sonaten, Quartette, Violin-Solo's, Rondo's, Tänze u. s. w., die geschätzt waren. Wann er gestorben ist, vermögen wir nicht anzugeben.

Haas, Ignaz, ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts sehr berühmter Orgelspieler und Contrapunktist, war damals Musikdirektor in seinem Geburtsorte Königgrätz. Man hat von ihm mehrere Klaviersachen, die aber den Ruf, den er in seinem Vaterlande besonders genoß, nicht begründen sollen.

Haas, Pater Ildefons, zuletzt Bibliothekar und Benediktiner zu Ettenheimmünster, wo er am 30. Mai 1791 starb, wurde geboren zu Offenburg am 23. April 1735 und war ein tüchtiger Theoretiker und talentvoller Komponist, auch fertiger Violinvirtuos und angenehmer Sänger. Im Violinspiel unterrichtete ihn von 1747 an der badische Hofmusiker Wolbrecht. 1751 trat er in obiges Kloster, wo er die Zeit zwischen Vollendung seiner Studien und der Priesterweihe (1759) besonders dem Studium der Komposition und der weitern Uebung auf der Violine widmete, und letzteres zwar unter Wenzel Stamitz's Leitung, der zufällig um 1755 zu Ettenheimmünster sich aufhielt. Seinen theoretischen Studien legte er neben dem besondern brieflichen Unterrichte eines Pater Kaiser, Abt Vogler und Portmann die Werke von Mattheson und Marpurg zum Grunde, hauptsächlich aber den Gradus ad Parnassum von Fux, von dem er behauptete, daß jeder Tonsetzer wenigstens drei Jahre lang „die strenge Fux'sche Contrapunktsfolter aushalten sollte". Von 1760 ungefähr an galt er in seiner Gegend allgemein für den besten Kirchenkomponisten und im Violinspielen hatte er eine so große Fertigkeit sich erworben, daß ihm keine der damaligen Kompositionen schwer genug war und er sich daher selber Sachen schreiben mußte. Sein erstes Werk, das gedruckt erschien (1764), war eine Sammlung Vesperhymnen. Dieser folgten dann Offertorien, Kirchenlieder für Landchöre, Salve Regina, Antiphonae Marianae, Messen und Vespern in Menge. Auch Schauspiele schrieb er für Offenburg mehrere, schon von 1759 an. Die vielen übrigen Arbeiten, die neben seinen fleißigen musikalischen Studien, Kompositionen u. s. w. sein Beruf als Priester, Bibliothekar, Archivar, Professor der Theologie und Pfarrer ihm auferlegte (welche Aemter er alle mehrere Male in seinem Kloster bekleidete), und die zudem ihm zu einer weitverbreiteten Correspondenz Veranlassung gaben, hatten seine Gesundheit frühzeitig geschwächt und sein Tod war ein schneller und dabei schwerer. Noch 6 Wochen vor diesem begann er aus bloßer Liebhaberei das Studium der höhern Mathematik.

Haas, Johann Martin, geb. zu Engelthal am 25. Januar 1696, wurde zuerst auf dem Gymnasium zu Regensburg sowohl in den gewöhnlichen Schulwissenschaften als auch in der Musik gebildet, studirte nachgehends von 1714—1718 Theologie zu Altdorf. 1720 kam er in das Seminar zu Nürnberg und von hier ward er 1721 als Cantor und Musikdirektor nach Altdorf berufen, wo er auch nach 30jähriger rühmlicher Verwaltung seines Amtes am 5. Juli 1750 starb. Die Würde eines kaiserl. gekrönten Poeten erhielt er 1737 aus Veranlassung mehrerer Disputationen und Gedichte, die er in diesem Jahre bei Einweihung der Universität Göttingen dorthin gesandt hatte. Von seinen Werken sind noch übrig: „Des Altdorfischen Zions harmonische Freude im Singen und Spielen" (Altdorf 1722). — Texte zu Kirchenmusiken, die er auch größtentheils selbst in Musik gesetzt hat, und „Chor-Arien für die Singschüler".

Haase. 1) Ludwig, königl. sächs. Kammermusikus zu Dresden, Virtuos auf der Violine und dem Waldhorn, geb. zu Dessau am 25. December 1799. Sein Vater war in der Kapelle daselbst angestellt und ward sein erster Lehrer in der Musik. Darauf unterrichtete ihn der Kammermusikus Dittmar im Vio-

linspielen und in seinem 15. Jahre kam er nach Dresden, wo dann die Konzertmeister Morgenroth und Polledro seine Ausbildung vollendeten. Damals war die Violine noch nicht sein Hauptinstrument, sondern das Waldhorn, neben dem er indeß jene stets fleißig übte. 1817 erhielt er eine Anstellung als Hornist in der Dresdener Kapelle und im J. 1823 machte er mit seinem Bruder August (s. unten) eine Kunstreise durch einen großen Theil von Deutschland, auf welcher besonders die beiden Brüder in den Doppel-Konzerten für zwei Hörner sehr gefielen. Noch mehr Enthusiasmus aber erregte Ludwig H. als Violinspieler und seine Leistungen in dieser Beziehung verschafften ihm auch nach einem im Januar des J. 1831 in Dessau gegebenen Konzerte den Titel eines herzogl. anhaltischen Hof-Konzertmeisters. Eine fernere Reise machte er im J. 1833 nach Hamburg. — Sein älterer Bruder, August H., geb. am 2. März 1792 zu Coswig bei Wittenberg, wo sein Vater sich damals aufhielt, erhielt von diesem ebenfalls den ersten Musikunterricht, ging dann 1811 zur Vollendung seiner Ausbildung nach Dresden und erhielt hier im J. 1813 eine Anstellung als erster Hornist in der königl. Kapelle. Er hat sich als achtungswerther Künstler auf seinem Instrument bekannt gemacht.

Habeneck, François Antoine, geboren zu Mezières am 1. Juni 1781. Sein Vater, Adam H., war ein Deutscher, aus der Gegend von Mannheim gebürtig, der in früher Jugend nach Frankreich ging, um dort als Musiker beim Militär Dienste zu nehmen. Vor Ausführung seines Entschlusses aber wandte er sich nach Paris, wo damals Stamitz, Fränzl und andere Meister sich aufhielten, durch deren Unterricht er es zu einer großen Geschicklichkeit auf der Violine brachte. Doch nahm er später, seinem ersten Vorsatze getreu, als Fagottist Militärdienste, verheirathete sich und ward erster Lehrer seiner drei Söhne, von denen unser François Antoine der älteste ist. Dieser spielte schon in seinem 10ten Jahre öffentlich Konzerte auf der Violine. Gleichwohl mußte er bei der Unvermögenheit seiner Eltern bis in sein 20stes Jahr in der Provinz bleiben und war, fast ganz ohne Gelegenheit zu weiterer Ausbildung von Außen her, auf das Selbststudium angewiesen. Dennoch komponirte er 1799 zu Brest, wo sich seine Eltern damals aufhielten, mehrere Violin-Konzerte und auch 3 Opern, die aber nicht aufgeführt wurden. Musikkenner, welche diese Sachen in die Hände bekamen, bewogen endlich H's Vater, ihn zur weitern Ausbildung nach Paris zu schicken und das eminente Talent nicht in der Provinz versauern zu lassen. 1801 kam er in der Hauptstadt an und trat in's Conservatorium, wo Baillot sein Lehrer im Violinspiel wurde, und im J. 1804 erhielt er den ersten Preis, wurde auch zum Repetenten an der Klasse seines Lehrers ernannt. Darauf hörte ihn die Kaiserin Josephine in einem Konzerte und bezeigte ihm ihre Zufriedenheit durch Verleihung einer Pension von 1200 Frcs. Um dieselbe Zeit trat er in das Orchester der Opéra-comique, blieb aber nicht lange, sondern wurde bei den ersten Violinen an der großen Oper angestellt. Bald darauf wurde er neben Kreutzer als Solospieler placirt und folgte diesem, als er nach Persuis' Abgange die Kapellmeisterstelle übernahm, als Vorspieler und Solist bei der ersten Violine. Schon von 1806 an hatte H. sein seltenes

Directionstalent bei verschiedenen Konzert-Aufführungen bewiesen. Zu dieser Zeit nämlich dirigirten die Violinisten, welche im Conservatorium den ersten Preis erhalten hatten, abwechselnd ein Jahr lang die Konzerte dieser Anstalt; H's Superiorität im Dirigentengeschäft war aber so evident, daß er dieses ununterbrochen bis zur Schließung des Conservatoriums im Jahre 1815 versah. In diesen Konzerten nun führte H. zum ersten Male eine Sinfonie von Beethoven auf, und zwar die erste (C-Dur); später als ihm die Leitung der mit der großen Oper verbundenen Concerts spirituels übertragen wurde, benutzte er dies, um Beethoven's Werke, die damals freilich nur wenige Liebhaber in Paris zählten, häufiger aufzuführen. Im J. 1828 wurde im Conservatorium eine neue Konzertgesellschaft errichtet und hier brachte H. Beethoven's Tondichtungen zu immer größerer Anerkennung; nur seinem Eifer und seiner Kenntniß ist es zu verdanken, daß dieses Orchester in der Ausführung jener Kompositionen alle übrigen Orchester der Welt übertrifft, — ein Lob, daß die erfahrensten Künstler und Kunstfreunde im In- und Auslande freudig ausgesprochen haben. Von 1821—1824 war H. Director der großen Oper; als im letzteren Jahre eine neue Organisation derselben in's Leben trat, mußte er diese Stelle zwar aufgeben, erhielt jedoch als Entschädigung dafür das Amt eines General-Inspectors des Conservatoriums; außerdem wurde er Lehrer an der (neugeschaffenen) dritten Klasse für die Geige an diesem Institut und Orchesterdirector bei der großen Oper. Seit der Juli-Revolution hatte er noch den Titel eines „ersten Geigers der königl. Musik" erhalten. (In Deutschland würde man dies etwa Kammer-Virtuos oder Kammermusiker nennen.) Seine besten Schüler sind wohl Cuvillon und Alard. Gestorben ist der hochverdiente Mann am 8. Februar 1849. — Unter seinen Kompositionen sind vorzüglich folgende zu nennen: Mehrere Stücke zu der von Benincori unvollendet hinterlassenen Oper „La Lampe merveilleuse", 2 Konzerte, Variationen, Nocturnen, Capricen für die Geige, auch mehrere Violinduetten. — Seine Brüder, Joseph und Corentin, sind ebenfalls recht gute Geiger und Beide auf dem Conservatorium zu Paris gebildet, nachdem sie vom Vater den ersten Unterricht empfangen hatten. Joseph H. ist zu Quimpercorentin am 1. April 1785 geboren und trat 1808 in das Orchester der Opéra comique, wurde 1819 zweiter Orchesterdirector daselbst und bekleidete diese Stelle noch im J. 1837. Corentin H. ist zu Quimpercorentin im J. 1787 geboren, kam 1814 in das Orchester der großen Oper und wurde 1834 Nachfolger Launer's bei der ersten Violine. Vor der Juli-Revolution war er auch Violinspieler in der königl. Kapelle.

Habermann, Franz Johann, geboren im J. 1706 zu Königswerth in Böhmen, machte seine wissenschaftlichen Studien zu Klattau und Prag und widmete sich dann ausschließlich der musikalischen Kunst. Zu seiner Ausbildung begab er sich nach Italien, besuchte Rom, Neapel und mehrere andere bedeutende Städte, wo er überall von den besten Meistern Unterweisung zu erhalten suchte. Dann führte ihn auch seine Reiselust nach Spanien und Frankreich. In Paris nahm ihn der Prinz von Condé 1731 in seine Dienste und nach dem Tode desselben ging er nach Florenz, wo ihn der Großherzog zu seinem Kapellmeister

ernannte. Geschätzt und geachtet seiner vielseitigen musikalischen Kenntnisse wegen, bekleidete er die genannte Stelle bis zum Tode des Großherzogs und begab sich dann nach Prag, wo er zur Krönung Maria Theresia's eine Oper schrieb, welche mit Beifall aufgeführt wurde. Einige Jahre lebte er dann in Prag als Lehrer der Musik und u. A. waren auch Dussek, Misliweczek und Cajetan Vogel seine Schüler in der Komposition. Später wurde er Musikdirektor an der Theatinerkirche und 1750 Kapellmeister an der Maltheser-Kirche. Endlich im Jahre 1773 wurde er nach Eger als Musikdirektor an einer Kirche berufen und starb daselbst am 7. April 1783. Gedruckt sind von ihm 12 Messen und 6 Litaneien; in Mscrpt. hat er die Oratorien „Conversio peccatoris" und „Deodatus", viele andere Kirchenstücke, Sonaten und Sinfonien hinterlassen, die ihrer Zeit sehr geschätzt waren. — Sein jüngerer Bruder, Carl H., geboren zu Königswerth im Jahre 1712, war ebenfalls als Kirchenkomponist geschätzt und daneben auch guter Posaunist. Er starb zu Prag am 4. März 1766. — Ein Sohn Franz Johann H's, ebenfalls Franz Johann mit Vornamen, in Prag um 1750 geboren, erhielt von seinem Vater seine musikalische Bildung und wurde auch dessen Nachfolger als Musikdirektor zu Eger, wo er noch im J. 1799 fungirte. Er hat Kirchenstücke im Mscrpt. hinterlassen.

Hackebrett, Cymbal, Dolce melo, auch Salterio tedesco (von Prätorius, wiewohl irrig, Barbiton genannt), ein schon altes Instrument, das aus dem Psalterium (s. d.) entstanden sein soll. Seit langer Zeit hat es die dreieckige Form immer mehr verlassen und die Gestalt eines Oblongums angenommen, welche Form ihm die Engländer gegeben haben sollen. Gewöhnlich ist es bis 4 Fuß lang, gegen 3 bis 3½ Fuß breit und 1 Fuß hoch, so daß es Aehnlichkeit mit einem viereckigen Kasten hat. Der Resonanzboden geht über das ganze Instrument und ist mit zwei runden Schalllöchern versehen. Die Drahtsaiten, mit denen es bezogen ist, ruhen auf 2 Stegen und werden links vermittels der Oesen, die an den Saiten selbst angebracht sind, an Stifte gehangen, rechts an hölzerne Wirbel befestigt, durch welche sie in Stimmung gebracht werden. Diese Saiten sind von Messing oder Stahl. Der Bezug war anfangs einchörig, dann aber wurde er zwei- und auch dreichörig. Früher war die Stimmung diatonisch, dann wurde sie chromatisch. Der Tonumfang bestand gewöhnlich aus 3, darauf aus 4 Octaven, von C bis zum $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Die Saiten werden mit zwei leichten Hämmerchen von Holz geschlagen, die an den Enden mit länglichen Knöpfchen versehen sind, damit die zwei oder drei Saiten eines Tones zugleich getroffen werden. Eine Seite dieser Knöpfchen ist mit Tuch oder Filz überzogen, um damit ein Piano hervorzubringen. Das Instrument mit seinem durchdringenden, unedlen Tone war früher auf Tanzböden sehr gebräuchlich, jetzt trifft man es wohl nur noch selten an.

Hackel, Anton, ein sehr geschickter Dilettant, geb. zu Wien am 17. April 1799 und gestorben daselbst am 1. Juli 1846 als Rechnungs-Adjunkt bei der k. k. Bau-Direction, machte seine Kompositionsstudien bei Emmanuel Förster und gab ein- und mehrstimmige Gesangs-Kompositionen heraus, die Glück machten; auch seine Versuche in anderen Gattungen, z. B. der Kirchen- und Militärmusik, waren recht glücklich.

Hacker, Benedikt, geb. zu Metten bei Doggendorf in Baiern am 30. Mai 1769. Sein musikalisches Talent entwickelte sich frühzeitig; indeß waren seine Eltern viel zu arm, als daß sie Etwas an eine musikalische Erziehung hätten wenden können, und auch der Unterricht, den der Pater Sternkopf ihm später aus Gefälligkeit ertheilte, war nur sehr dürftig, da er sich nach dem Willen seiner Eltern der Chirurgie widmen sollte. Er trat auch wirklich zu Wörth bei Regensburg bei einem Wundarzt in die Lehre; eine Operation, der er beiwohnen mußte und bei welcher er in Ohnmacht fiel, machte ihm nach einigen Wochen schon den Stand so zuwider, daß er für immer ihm entsagte. Nun unterrichtete ihn Pater Sternkopf wieder in der Musik, namentlich im Orgel- und Klavierspielen, und die Fortschritte, die er darin machte und daneben sein gutes Betragen bewogen endlich den Professor Schmetterer in Salzburg, ihn zu sich zu nehmen. Hier erhielt er nun weitern Unterricht von Leop. Mozart auf der Violine und von Michael Haydn im Klavierspielen. Doch starb nach einem Jahre schon (1784) sein Gönner und H. war wieder so arm wie vorher, bis er eine Stelle als Violinist im Chore des Nonnenstifts am Nonnenberge erhielt, die ihm wenigstens einen freien Tisch einbrachte; seine übrigen wenigen Bedürfnisse suchte er sich durch Unterrichtgeben zu verschaffen und die Zeit, die ihm dieser noch frei ließ, widmete er den fleißigsten Uebungen in der Kunst. Die Sorge um ein sichereres Fortkommen bewog ihn indeß, 1786 als Commis in die Hof- und academische Waisenhaus-Buchhandlung zu Salzburg und 1794 als Buchhalter in die Mayer'sche Buchhandlung daselbst einzutreten. Mit Schluß des Jahres 1802 verließ er dieselbe und errichtete eine eigene Musikalienhandlung. Er hat Kirchensachen, ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder herausgegeben; auch eine komische Oper von ihm (nur für Männerstimmen) „List gegen List" wurde mit Beifall in Salzburg aufgeführt.

Hadrava oder Hadrawa, Klavier- und Lauten-Virtuos in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, war ein Ungar von Geburt und befand sich um 1774 als Legationssecretär des österr. Gesandten, Baron von Swieten, in Berlin. Er war damals noch jung, aber schon auf dem Klavier sehr fertig. Auf der Laute bildete er sich in Italien weiter aus, wo er sich um 1795 bei der Gesandtschaft in Neapel befand. Auf genanntem Instrumente ward er auch Lehrer des Königs von Neapel. Daselbst und in Berlin sind mehrere Klavier-Sonaten von ihm gestochen worden, die eine gute Kunstbildung verrathen.

Häffner, Johann Christian Friedrich, geboren am 2. März 1759 zu Oberschönau bei Suhl, wo sein Vater Schulmeister war. Während er die Schule zu Schmalkalden besuchte, unterrichtete ihn der dasige berühmte Organist Vierling im Orgelspielen und Generalbaß. 1776 bezog er die Universität Leipzig und verdiente sich seinen Unterhalt durch das Lesen von Correcturen für Breitkopf & Härtel's musikalischen Verlag. Darauf begleitete er als Musikdirektor einige wandernde Schauspielergesellschaften, die in Frankfurt a. M., Hamburg und anderen Städten spielten. Dies verschaffte ihm Routine und einigen Ruf. 1780 ging er auf Empfehlung eines deutschen Kaufmannes nach Stockholm, wo er auch sogleich bei der deutschen Gemeinde als Organist angestellt ward und

bald nachher auch eine Stelle als Accompagnateur bei der königl. Oper erhielt. Durch die Oper „Elektra", die er für das stockholmer Theater schrieb, wurde er 1787 von Gustav III. zum Titular-Kapellmeister, und 1793 zum wirklichen ersten Kapellmeister ernannt. Diese Stelle gab er aber 1808 auf und ging nach Upsala, wo er 1820 Universitätsmusikdirektor und Domorganist wurde und am 28. Mai 1833 starb. — Außer der schon genannten Oper schrieb er noch „Alcide" und „Renaud", in welchen er sich bestrebte, die Gluck'sche Manier zu imitiren. Außerdem gab er schwedische Lieder und Gesänge heraus, überarbeitete die Melodien zu den von Geijer und Afzelius gesammelten dänischen Volksliedern und machte sich um den Kirchengesang in Schweden durch Herausgabe eines Choralbuches (2 Theile, 1819—1821, und Präludien zu den Chorälen 1822) verdient. Er war in Wort und Schrift ein heftiger Gegner alles Neuern und datirte den Verfall der Tonkunst von Mozart's Opern an.

Hähnel, Amalie, eine vortreffliche deutsche Opernsängerin, geboren 1807, erhielt ihre Ausbildung in Wien, wo sie zuerst im J. 1825 in Konzerten ihre wunderschöne Altstimme bewundern ließ. 1829 debütirte sie dann mit günstigstem Erfolge als Rosine im „Barbier" und wurde ihr die Pasta, welche damals grade in Wien gastirte, ein Vorbild, dem sie nicht wenig verdankte. 1830 wurde sie in Berlin am Königstädtischen Theater engagirt und sang dort lange mit großem Beifall; wir können nicht verbürgen, ob sie darauf an die königl. Oper gekommen ist.

Hähnel, Johann Ernst, Hof-Orgelbauer und Instrumentenmacher in Dresden, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und gehörte zu jener Zeit zu den vorzüglichsten Meistern seiner Kunst. Neben seinen Orgelwerken bauete er auch eine Art Cembal d'Amour, in dem er neben den Tangenten auf beiden Seiten zwei starke messingene Stifte setzte, welche man nach Belieben vermittels eines Zuges vor- und zurückschieben konnte und wodurch der Klang des sogen. Cölestinzuges nachgeahmt wurde. Eine mit Tuch belegte Leiste, die auch dabei auf die Saiten fiel, gab dann wieder dem Instrumente den Klang eines gewöhnlichen Clavichords. Von Dresden zog H. in den letzten Jahren seines Lebens nach Hubertusburg, wo er auch starb.

Hämmerpantalon, auch Hämmerwerk nannte man das gewöhnliche Pantalon (s. d.), wenn es mit Drahtsaiten bezogen war und diese, wie bei unseren Fortepiano's, durch Hämmer zum Vibriren und Klingen gebracht wurden. Ein weiterer Unterschied von dem gewöhnlichen Pantalon fand dabei nicht Statt, ausgenommen, daß das H. in seiner äußern Form gewöhnlich mehr dem Clavicymbel oder auch dem Clavicytherium ähnlich war. Das H. ist bekanntlich eben so wie das Pantalon durch das Fortepiano jetzt völlig verdrängt.

Hämmling, s. Castrat.

Händel, Georg Friedrich, eine der riesigsten Erscheinungen im Gebiete der gesammten Tonkunst, wurde geboren zu Halle an der Saale am 23. Febr. 1685, und nicht, wie man bisher annahm, am 24. Februar 1684. Sein Vater, ein Bader, hatte sich vorgesetzt, der Sohn müsse Jurist werden; schon 60 Jahre bei der Geburt desselben alt, hielt er noch eigensinniger auf seinem Vorsatze und verbot dem Knaben, der schon frühzeitig besondere Lust

zur Musik zeigte, ein Instrument zu berühren und wollte sogar keins im Hause leiden. Zum Glück fand aber der Kleine ein altes Spinett unter dem Dache versteckt und er stahl sich nun Nachts auf die Bodenkammer und spielte da nach Herzenslust. Noch war er nicht 7 Jahre alt, da unternahm der Vater eine Reise nach Weißenfels, seinen Bruder, einen herzogl. Kammerdiener, daselbst zu besuchen. Vergebens war des Knaben Flehen, mitfahren zu dürfen; der Vater fürchtete die Musikgelegenheiten in der Nähe des Hofes und fuhr allein ab. Aber der Kleine war vorausgelaufen und in einiger Entfernung von der Stadt fand er sich flehentlich bittend wieder ein, worauf der Vater ihn denn mitnahm. In Weißenfels fand er Gelegenheit, sich auf's Orgelchor zu schleichen und nach beendetem Gottesdienst Etwas zu spielen. Das hörte der Herzog mit an und auf sein Zureden wurde der Vater veranlaßt, seinen Plan in Hinsicht auf das Rechtsstudium des Sohnes aufzugeben und diesen seiner Neigung für die Zukunft folgen zu lassen. Nun wurde der Domorganist Zachau in Halle, ein würdiger und geschickter Mann, sein Lehrer im Spiel und in der Setzkunst und unterrichtete ihn treulich bis zum Jahre 1698, wo er erklärte, daß er Händeln Nichts mehr beibringen könne. Nun ging der junge Mensch nach Berlin, wo sich damals gerade Buononcini und Attilio Ariosti aufhielten; der letztere besonders interessirte sich lebhaft für ihn (weniger der eitle und aufgeblasene Buononcini), und auch die Gunst des Churfürsten (nachmaligen Königs) erwarb er sich, der ihn sogar nach Italien schicken wollte, was aber aus unbekannten Gründen von Händel abgelehnt wurde, der nach Halle zurückkehrte und dann nach dem Tode seines Vaters nach Hamburg ging, wo eben (1703) unter Reinhard Keiser's Leitung die Oper in blühende Verhältnisse gekommen war. Zuerst trat er nun hier als Violinist in's Orchester, erhielt aber dann, als Keiser sich Schulden halber verborgen halten mußte, neben Mattheson die Direktion der Oper. In dieser Stellung komponirte er 1705 seine erste Oper „Almira" und 6 Monate darauf eine zweite „Nero", welche ungemeinen Beifall hatten. Daneben gab er aber auch viele Lectionen und komponirte zahlreiche Klaviersachen, Lieder und Cantaten. In allen Biographien H's findet sich nach der Oper „Nero" bis zu Ende des J. 1708 eine Lücke; Fétis hat nun die Partitur eines „Laudate" ausfindig gemacht, die das Datum Rom, den 8. Juli 1707 trägt und wonach er denn innerhalb der vorhin angegebenen Zeit in Italien gewesen sein muß. Ferner trägt nach Fétis das Oratorium „La Resurrezione" das Datum v. 11. April 1708 und wurde in Rom komponirt. Zu Ende des ebengenannten Jahres war er wieder in Hamburg und brachte daselbst die Opern „Florinda" und „Daphne" zur Aufführung. Zu Anfang des J. 1709 verließ er Hamburg wieder und ging zuerst nach Florenz, wo er die Oper „Rodrigo" komponirte; dann nach Venedig, wo seine „Agrippina" so ungemein gefiel, daß sie 27 Mal hintereinander — was für die damalige Zeit sehr viel war — gegeben wurde. Von Venedig aus begab er sich nach Rom, wo er die Cantate „Il Trionfo del Tempo" schrieb. Bei der Probe zu dieser Komposition spielte Corelli die erste Violin-Partie, geigte aber Händeln bei einer Stelle nicht zu Danke, worauf ihm dieser wüthend das Instrument aus den Händen riß und selber die Passage vorgeigte. Der feinere Italiener

sagte ihm darauf ganz ruhig: „Ma, caro Sassone, questa musica è nello stilo francese, di ch'io non m'intendo“ (Aber, lieber Sachse, diese Musik ist im französischen Style, auf den ich mich nicht verstehe). Wir erzählen diese an sich unbedeutende Anekdote nur, um in die heftige und zuweilen rohe Gemüthsart H's vorbereitend einzuführen, welche ihm in späteren Jahren nicht wenig Verdrießlichkeiten zuzog. — Im J. 1710 ging H. nach Neapel, von wo aus er aber bald, nachdem er daselbst ein Pastorale „Aci, Galatea e Polifemo“ komponirt hatte, nach Deutschland zurückkehrte. Hannover war sein erstes Ziel. Hier ernannte ihn der Churfürst zum Kapellmeister (als Nachfolger Steffani's), bewilligte ihm aber erst noch einen Urlaub, da er (Händel) gern erst noch England besuchen wollte. Nachdem er in Halle seine alte blinde Mutter und seinen Lehrer Zachau noch einmal wiedergesehen hatte, ging er den Rhein hinunter über Holland nach England und kam im December 1710 in London an. Gleich nach seiner Ankunft engagirte ihn der Direktor des Haymarket-Theaters zur Komposition der Oper „Rinaldo“, diese war in Zeit von 14 Tagen fertig und wurde mit ungeheurem Beifall aufgeführt. — Nachdem sein Urlaub abgelaufen war, kehrte H. wieder nach Hannover zurück, versah sein Kapellmeisteramt nahe an 2 Jahre, eilte aber dann (Ende des Jahres 1712) wieder nach England zurück, das er von nun an nicht wieder verließ. 1714 wurde in der Pauls-Kirche sein berühmtes Te Deum zur Feier des Utrechter Friedens aufgeführt; dann lebte er drei Jahre lang im Hause des Grafen von Burlington, wo die Opern „Amadis“, „Theseus“ und „il Pastor fido“ entstanden. Hierauf stellte ihn der Herzog von Chandos an die Spitze seiner Kapelle und für diese schrieb er zwanzig große Anthem's und das Pastorale „Acis and Galathea“ (nicht zu verwechseln mit dem obenerwähnten, in Neapel komponirten Pastorale gleiches Namens). Im letzten Jahre seines Aufenthalts beim Herzog von Chandos that sich ein Theil des hohen Adels zusammen und errichtete eine Oper, welcher der König (Georg I.) den Namen der königlichen Akademie der Musik zu geben gestattete. Händeln übertrug man die Direktion und er begab sich auf Reisen, um Sänger und Sängerinnen zu engagiren. Unter Anderen brachte er von Dresden den berühmten Castraten Senesino und die vortreffliche Durastanti mit. Die Oper „Radamisto“ war die erste Oper, die er für das neue Unternehmen komponirte und mit glänzendem Erfolge aufführte (1720). Ihr folgten bis 1726 noch 10 andere Opern, deren letzte „Alessandro“ war. Inzwischen hatte er sich durch sein rohes und rücksichtsloses Benehmen gar viele Feinde gemacht und diese brachten es dahin, daß Attilio Ariosti und Buononcini (dieselben, denen er als Knabe in Berlin war vorgestellt worden) in Nebenbuhlerschaft mit ihm traten und daß er sogar sich bequemen mußte, die Oper „Muzio Scevola“ mit ihnen gemeinschaftlich zu komponiren (s. Buononcini). Ein Streit mit dem Senesino veranlaßte H., um den aufgeblasenen Sänger zu demüthigen, die beberühmte Faustina Bordoni für seinen „Alessandro“ zu engagiren; daraus aber entstanden neue Verwickelungen, indem sich zwei Parteien bildeten — eine für die Faustina, die andere für die ebenfalls engagirte, sehr schöne und berühmte Cuzzoni. Sie befehdeten sich mit der äußersten Wuth und auch das Zerwürf-

niß mit Senesino dauerte fort. Diesen wollte Händel durchaus entfernt wissen; darauf gingen die Direktoren nicht ein und nun erklärte H.: er werde keine Note wieder für ihn schreiben. So kam es denn, daß sich die ganze königl. Akademie der Musik in Wohlgefallen auflöste und Ende des J. 1728 geschlossen wurde. Die Quelle der Unannehmlichkeiten war damit für H. keineswegs versiegt, im Gegentheil fing sie erst recht an zu fließen. Waren bisher nur Sänger und Sängerinnen und einige Neider wider ihn, so war jetzt der ganze englische Adel ihm aufsässig. Händel war bereit, auch diesen Kampf zu bestehen, im Vollgefühl seiner unverwüstlichen Kraft. Die Gegner im Adel hatten eine neue Subscription eröffnet für eine ital. Oper in dem Theater von Lincolns-Inn-Fields und für diese den Senesino engagirt. Sogleich war Händel entschlossen, diesem Unternehmen eine eigene Oper entgegenzustellen und verband sich zu diesem Zwecke mit Heidegger, einer damals in London allbekannten Persönlichkeit, welcher eine Reihe von Jahren alle Festlichkeiten des Adels arrangirt hatte und außerdem durch seine exorbitante Häßlichkeit berühmt war, die ihm auch die Ehre verschaffte, zu den ersten Karrikaturen von Hogarth zu sitzen. Drei Jahre blieb H. mit diesem Manne zusammen, hatte aus Italien tüchtige Gesangskräfte zusammengeholt und sechs Opern geliefert: „Lotario", „Partenope", „Porus", „Sosarmes", „Ezio" und „Orlando" (letzterer eigentlich nur umgearbeitet). Nach Ablauf der 3 Jahre zog Heidegger sich zurück und nun machte H. den letzten Versuch, allein seine ital. Oper gegen die des Adels durchzusetzen. Er nahm das Theater von Lincolns-Inn-Fields ein, das seine Gegner mit dem von Haymarket vertauscht hatten und reis'te wiederum nach Italien, um Sänger und Sängerinnen zusammenzuholen. Er brachte u. A. den Castraten Carestini mit, einen ganz ausgezeichneten Sänger, hatte sich aber den Gesangsfürsten Farinelli, den er auch hätte haben können, entgehen lassen, und diesen engagirten nun seine Gegner zugleich mit dem Nic. Porpora, der eigens Partien für ihn schrieb. Auch holten sie Hasse'n von Italien herüber (1733), der in der Blüthe seines Ruhmes stand und einige seiner Opern in London aufführte, aber nicht lange verweilte (s. Hasse). Trotz seines Genies konnte Händel die Gunst des Publikums seiner Gegenpartei nicht abwendig machen; dieser waren Sänger wie Farinelli und Senesino eine gar zu mächtige Hülfe und Stütze. Nun endlich gab er den Kampf auf und beschloß, sich von der ital. Oper ab- und der englischen (im Coventgarden-Theater) zuzuwenden. Aber der Erfolg entsprach auch hier seinen Erwartungen nicht. So ist es denn nicht zu verwundern, daß Aufregung, Verdruß und Anstrengungen aller Art, die er 8 Jahre lang mit Aufopferung seines früher erworbenen Vermögens zu ertragen hatte, endlich nachtheilig auf seine Gesundheit wirkten und seinen sonst eisenstarken Körper zu zerrütten drohten. Die Aerzte riethen ihm den Gebrauch der Bäder von Tunbridge, und als diese nicht fruchteten, eine Cur zu Aachen an. Diese schlug denn auch an und am Ende des Jahres 1736 kehrte er neugestärkt nach England zurück. Sogleich begab er sich wieder an's Arbeiten und schrieb bis 1740 noch mehrere englische und italienische Opern, mußte aber bald einsehen, daß es mit seinen Erfolgen auf dem Gebiete der Theatermusik gänzlich vorbei

war, wenigstens für einen großen Theil des londoner Publikums. Da kam ihm zum Heile der Kunst und seiner eigenen und eigentlichen Unsterblichkeit die Idee, dem Flitterkram der Bühne gänzlich zu entsagen und sich der Kirchenmusik zuzuwenden. Schon früher (vor 1740) hatte er neben seinen kleineren Kirchensachen Oratorien geschrieben und hin und wieder aufgeführt: „Esther" (1720), „Deborah" (1733), „Athalia" (in demselben Jahre), „das Alexander-Fest" (jedoch mehr eine Cantate zu nennen), „Israel in Egypten" (1738), „Saul" und „l'Allegro il Penseroso ed il Moderato" (1739 und 40, das letztere ebenfalls mehr Cantate); seine Hauptthätigkeit jedoch war auf das Theater gerichtet und erst jenen angeführten Widerwärtigkeiten hat man es zu verdanken, daß er der kirchlichen Tonkunst sich ausschließlich ergab und ein musikalischer Verkündiger des Gotteswortes wurde, stark und freudig, wie er noch nie dagewesen war und auch sobald nicht wiederkommen wird. Von 1740 an ist H. erst der von allen Schlacken freie, von einer höhern Idee getragene Tonsetzer; von 1740 an hatte er so zu sagen sich selber wiedergefunden und wurde im wahrsten Sinne ein Heros der Tonkunst. Er hatte jetzt ein Feld gefunden, auf das ihm die Buononcini's, Hasse's, Porpora's nicht folgen konnten; er erhob sich mit Adlerfluge über diese Kleinmeister und deren ephemeres Thun und Treiben und wurde aus einem, wenn auch talentvollern Nebenbuhler derselben, eine für alle Zeiten leuchtende und geltende Größe. — 1741 schrieb Händel sein bekanntestes Oratorium, den Messias, und dieses Riesenwerk mit seinen zwei und zwanzig Chören, dreißig Soli — Recitativen, Arien und Duetten — ist in 21 Tagen geschaffen worden, wie die Data in der Original-Partitur zur Evidenz beweisen. Am 14. Septbr. des genannten Jahres fand die erste Aufführung Statt; — aber sie ließ kalt. Da ging Händel nach Dublin und dort wurde das Werk mit Enthusiasmus aufgenommen. Nach einem Aufenthalte von 8—9 Monaten in Irland kehrte H. nach London zurück und nun fing auch der Messias an sich einzubürgern. Nach einigen Monaten kam der „Samson" hinzu, dessen Arien überall gesungen wurden, und nun stand H's Superiorität in England fest. Trotz aller Hemmnisse, die ihm seine alten Gegner auch jetzt noch in den Weg zu legen suchten, gab Händel, der jetzt das englische Volk auf seiner Seite hatte, alljährlich seine Oratorien in der Fastenzeit, begleitete sie selber auf der Orgel und spielte auch gewöhnlich vor dem Schlußchor ein Orgelkonzert, so daß man ihn nun auch als einen der größten Orgelvirtuosen, die je gelebt haben, bewundern konnte. Nach dem „Samson" verfaßte er noch folgende Oratorien: „Semele", „Joseph in Egypten", „der Tod des Herkules", „Belsazar", „Judas Maccabäus, „Alexander Balus", „Josua", „Susanne", „Salomon", „Theodora" und „Jephta"; ferner gehören noch in diese Zeit das berühmte Dettinger Te Deum und ein Gelegenheits-Oratorium auf den Sieg des Herzogs v. Cumberland bei Culloden über die Aufständischen. Alle diese Werke entstanden in unglaublich kurzer Zeit und nur am „Jephta" (1751 geschrieben) arbeitete er länger, weil er ihn seinem Schüler Smith in die Feder dictiren mußte, des Verlustes seines Augenlichtes wegen, der, trotz mehrerer schmerzhaften Operationen, Ende des Jahres 1751 entschieden war. Acht Jahre lang lastete das

Uebel auf ihm; aber nichts desto weniger fuhr er fort, seine jährlichen Oratorien-Aufführungen zu leiten und sein bewunderswerthes Orgelspiel hören zu lassen, bis ihn am 13. April 1759, an einem Charfreitag, der Tod der Erde entrückte. Gewöhnlich wird der 14. April als sein Todestag angenommen; aber die Angabe seines Arztes nennt den 13ten. Am zwanzigsten ward seine Hülle in der Westminster-Abtey feierlich zur Erde bestattet. Der Bischof von Rochester hielt die Liturgie und die vereinigten Chöre von St. Paul und Westminster sangen Stücke des großen Todten. Später erhob sich auf seinem Grabe ein Marmordenkmal, nach der Zeichnung von Roubiliac. — Händel's Gestalt war groß und edel, etwas beleibt, sein Gang etwas schwer. Der Gesammteindruck seiner Erscheinung war Würde und Sanftmuth, wenngleich seine Miene gewöhnlich etwas finster blickte und erst im Lächeln die Laune und den Witz verrieth, die er im gesellschaftlichen Umgang liebte. Seine Hauptschwäche war ein aufbrausender Zorn, der sich nicht selten bis zur rohen Wuth steigerte. Bekannt ist die Anekdote, wie er, als die Cuzzoni eine seiner Arien nicht singen wollte, diese um den Leib faßte und schwur, sie zum Fenster hinauszuwerfen, wenn sie nicht sänge und zwar so sänge, wie er es haben wollte. Ferner wie er zum Carestini, der ebenfalls eine Arie, die nach seiner Meinung nicht für ihn paßte, nicht singen wollte, sagte: „Du Hund! muß ich nicht besser wissen als Du, was für Dich paßt? — Singst Du nicht, so zahle ich Dir keinen Heller!“ — Zu Anfang unsres Artikels nannten wir H. eine riesige Erscheinung im Gebiete der Tonkunst; und das war er auch in vollem Maße. Denn Alles was er schrieb war großgeartet und mächtig von Wirkung; selbst in seinen Opern-Arien, die in der Form sich nicht von denen seiner italienischen Zeitgenossen unterscheiden, ist Alles viel männlicher und kühner als bei diesen: bei ihm tragen alle Affekte das Gepräge einer starken Seele; der Schmerz und die Klage werden nie weibisch und alle sanfteren Gefühle überhaupt sinken nie bis zur Süßelei und Sentimentalität herab, sondern behalten bei ihm immer etwas Pathetisches. Am meisten ist aber Händel er selbst in den Chören seiner Oratorien; hier entfaltet er die ganze Kraft und Macht seines Genius und die religiöse Energie und Begeisterung, die Glaubensfreudigkeit und das Hochgefühl eines sittlich starken Bewußtseins haben weder vor noch nach ihm einen musikalischen Interpreten gleich ihm gefunden. Sie sind auch das Unvergängliche in seinen Werken und noch gar viele Generationen können sich an ihnen erheben und begeistern, wie dies besonders die Engländer thun, die vor dem Messias namentlich eine religiöse Achtung hegen und die jedesmalige Aufführung desselben wie einen musikalischen Gottesdienst betrachten. — Es würde zu weitläufig sein, hier alle Werke H's aufzuführen; ihre Zahl ist zu groß. Das annähernd genaueste und vollständigste Verzeichniß befindet sich in Fétis „Biographie universelle“, beim Nachlesen desselben wird man sich sagen müssen, daß H. einer der allerfruchtbarsten Komponisten gewesen ist, die es je gegeben hat, wie er einer der größten und gedankenreichsten war. Die bis jetzt größte Ausgabe von seinen Werken ist die von Arnold veranstaltete; sie ist jedoch sehr fehlerhaft und Kenner ziehen deshalb die Originalausgaben von Walsh vor. In 40 Folio-Bänden enthält sie: 21 Oratorien, 5 Te Deum, 12 große Psalmen

und viele kleinere, 12 Klavier-Konzerte, 12 Oboe-Konzerte (nach Burney eigentlich „Sinfonien"), 18 Orgel-Konzerte, 12 Flöten-Soli, 12 Kammer-Duetten und Kammer-Trio's, mehrere von den Opern (darunter auch eine komische „Der Alchimist"), Instrumentalsätze unter dem Titel „Fire-Music" und „Water-Music", Klavier-Suiten und Fugen u. s. w. — Schließlich haben wir noch zu erwähnen, daß vor Kurzem sich eine Gesellschaft in Deutschland gebildet hat, die Händel's Werke in neuer Ausgabe herauszugeben gedenkt. Die Gesellschaft hat sich nach dem Muster der Bach-Gesellschaft konstituirt (s. Bach, Joh. Seb.), und wir wünschen, daß das Unternehmen Anklang finden möge. Auch will Deutschland eine Schuld gegen seinen großen Sohn insofern abtragen, als es ihm in seiner Vaterstadt Halle ein Denkmal errichten will, das zur Säcularfeier seines Todes, am 14. April 1859, enthüllt werden soll. Möge auch dieses Vorhaben zu ersprießlichem Gedeihen kommen!

Händler, Johann Wolfgang, geb. zu Nürnberg in den achtziger Jahren des 17. Jahrh., studirte die Komposition und insbesondere den Contrapunkt bei Pachelbel, der ihn auch im Klavier- und Orgelspielen unterrichtete, und kam 1712 dann als Bassist in die Kapelle zu Würzburg, wo er bald darauf zum Hoforganisten ernannt wurde. In dieser Eigenschaft schrieb er Vieles für Kirche und Kammer, was sich des Beifalls des Bischofs zu erfreuen hatte, der ihn demzufolge auch zu seinem Hofkapellmeister ernannte. Dies aber erregte den Neid der damaligen italienischen Musiker in Würzburg in so hohem Grade, daß ihm sein Amt auf alle mögliche Weise verbittert und durch den vielen Verdruß darüber seine Gesundheit so sehr zerstört wurde, daß er schon 1742 starb. Ja es ging sogar die Sage, er sei gewaltthätig von jenen Neidern um's Leben gebracht worden. Gedruckt sind von seinen Werken sehr wenige.

Hänel, s. Gallus.

Hänsel, Peter, geb. zu Leppe in preuß. Schlesien den 29. November 1770, wurde im Schul- und Musikfache von einem Oheim in Warschau ausgebildet, 1787 in Petersburg bei dem Orchester des Fürsten Potemkin, unter Sarti's Direktion, und 1791 bei der Fürstin Lubomirska in Wien als Konzertmeister angestellt, woselbst er auch das nächstfolgende Jahr bei Joseph Haydn Unterricht in der Komposition nahm. 1795 ließ er seine ersten Quartette erscheinen, die Glück machten, und 1802 besuchte er Paris, wo er ein ganzes Jahr verweilte. Gestorben ist er am 18. September 1831 zu Wien an der Cholera. Er war ein geschmackvoller Violinspieler und recht guter Komponist; seine Werke bestehen in 55 Streichquartetten, 3 Quartetten mit Flöte und Clarinette, 4 Quintetten, 9 Violinduetten, Variationen, Polonaisen, Rondo's, Märschen u. s. w. für verschiedene Instrumente.

Häntze, Joseph Simon, geb. 1751 zu Dresden, wurde von den Violinspielern Neruda und Hundt daselbst zuerst unterrichtet, nachher bildete er sich durch eigene Uebung besonders aus, und in den letzten Decennien des vorigen Jahrh. gehörte er zu den geschätztesten Meistern auf der Violine in der Tartinischen Manier. 1779 ward er Konzertmeister des Markgrafen von Schwedt und später kam er nach Berlin, wo er mehrere Jahre dem bekannt gewordenen Lieb-

haber-Konzerte vorstand und als Solospieler mit glänzendem Beifall auftrat. Er starb zu Berlin im Anfang des Jahres 1800 in einem Anfalle von Wahnsinn. Gerber nennt ihn irrig in seinem alten Tonkünstler-Lexikon Hinze oder Heinze, und zuweilen findet man ihn auch Hentze geschrieben.

Härtel, Gebrüder Raimund und Dr. Florens Härtel, sind die jetzigen Besitzer der berühmten Musikalienhandlung, Buchdruckerei, Buchhandlung und Pianofortefabrik in Leipzig, die unter der Firma Breitkopf und Härtel geht. S. Breitkopf.

Häser, Johann Georg, eines Zimmermanns Sohn, geb. zu Gersdorf bei Görlitz am 11. October 1729. In dem Städtchen Reichenbach erhielt er von dem Organisten Rönisch den ersten Unterricht in der Musik; doch wollte sein Vater ihn zum Rechtsgelehrten gebildet wissen und schickte ihn daher bald auf das Lyceum zu Löbau, wo er bis 1752 verweilte und neben den gewöhnlichen Schularbeiten auch tüchtig Musik übte, namentlich Klavier-, Violin-, Orgelspiel und Singen. 1752 bezog er die Universität Leipzig. Von frühester Jugend an rastloses Arbeiten gewöhnt, fand er auch hier Zeit genug, mit dem fleißigen Studium der Jurisprudenz das der Musik zu verbinden, dem er zudem auch durch angeborene Neigung und die Nothwendigkeit, sich bei der Mittellosigkeit seiner Eltern durch Musikunterricht den größten Theil seiner Lebensbedürfnisse selbst zu verdienen, zugeführt wurde. 1763 wurde er unter Hiller's und Kaufmann Zähmisch's Direktion als erster Violinist und Vorspieler an dem sogen. großen Konzert in Leipzig angestellt, und die mancherlei Geschäfte dieses Amtes, dem er 37 Jahre rühmlichst vorstand, und zu welchem später auch die Direktion des Theater-Orchesters und zuletzt 1785 die Stelle als Musikdirektor an der Universitätskirche kamen, ließen ihm wenig Zeit mehr zum Unterrichtgeben. Seit dem Jahre 1800 bekleidete er letzteres Amt allein (mit dem Titel eines Universitäts-Musikdirektors), wobei ihm jedoch der Gehalt der beiden ersten Stellen fortwährend bis an seinen Tod, den 15. März 1809, als Pension ausgezahlt wurde. H's Talent war vorwiegend ein rein praktisches und die Kompositionen, die er hie und da verfaßte, hielt er selbst nicht recht des Druckes würdig. Seine Verdienste als Lehrer aber sind bedeutend und auch durch die Gründung eines Pensionsfonds für arme und kranke Musiker zu Leipzig (1786) hat er sich ein schönes Denkmal gesetzt.

Häser, Johann Friedrich, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Leipzig im J. 1775, starb daselbst im J. 1801 als Organist an der reformirten Kirche und hatte den Ruf eines sehr guten Orgelspielers.

Häser, Carl Georg, zweiter Sohn des Johann Georg H. (s. oben), geb. zu Leipzig im J. 1777, widmete sich mit Glück als Baßsänger und Schauspieler dem Theater und war u. A. zu Würzburg und Wiesbaden längere Zeit engagirt. Mitte der dreißiger Jahre lebte er, krankheitshalber schon lange von der Bühne zurückgezogen, mit seiner Frau, einer geb. Feige und guten Schauspielerin, zu Cassel.

Häser, August Ferdinand, dritter Sohn des Universitäts-Musikdirektors Johann Georg H. (s. oben), geb. in Leipzig den 15. Octbr. 1779. Von 1789

bis 1793 besuchte er die dasige Nikolaischule und das Gymnasium zu Eisleben und war darauf bis 1796 Alumnus der Thomasschule in Leipzig. Zu Michaelis letztgenannten Jahres ging er auf die dasige Universität, um Theologie zu studiren, verließ dieselbe aber schon nach einem Jahre, indem er die Vocation zum vierten Lehrer am Gymnasium und Kantor an der Hauptkirche zu Lemgo in Westphalen annahm. Für Musik, welche er seit der frühesten Jugend leidenschaftlich liebte, konnte er dort nur wenig wirken und leisten; dennoch erhielt er 1800 den Titel als Musikdirektor und eine kleine Gehaltzulage. Aus besonderer Neigung studirte er für sich reine Mathematik und gab von 1799—1806 den mathematischen Unterricht in den beiden oberen Klassen des Gymnasiums. (In einigen später im Druck erschienenen Werkchen legte er die Beweise seines Strebens und Fleißes in dieser Wissenschaft nieder). Im September 1804 verheirathete er sich mit Dorothea Schwabedissen und begleitete von 1806 bis 1813 seine Schwester Charlotte (s. unten) auf ihren Kunstreisen in Italien. Während dieser Reisen verwendete er seine Zeit fast ausschließlich auf das Studium der Musik. Im Herbst 1813 kehrte er aus Italien zurück und privatisirte bis 1815 in Lemgo. Die Stelle des vierten Lehrers am Gymnasium wurde wieder erledigt und ihm mit dem Titel eines Subconrectors angetragen, und er stand derselben bis 1817 vor. Hauptsächlich beschäftigte ihn der Unterricht in der Mathematik und italienischen Sprache in den höheren Klassen. Im Frühjahre darauf erhielt er den Ruf als Direktor eines neu von ihm zu errichtenden Hoftheater-Chors in Weimar und folgte demselben. Wie er nun für die musikalische Bildung des von ihm erlesenen und ihm anvertrauten Personals wirkte und sorgte, davon giebt seine bei Schott in Mainz edirte „Chorgesang-Schule" das beste und lebendigste Zeugniß. Zu Ostern 1829 wurde er zugleich als Musikdirektor an der Hauptkirche angestellt, mit welcher Stelle später auch das Gesanglehreramt am großherzoglichen Seminar verbunden wurde. In diesen beiden neuen Aemtern leistete er nicht weniger Erfreuliches und Gutes, was dankbare Anerkennung gefunden hat. Als ehrende Auszeichnung erhielt er von seinem kunstsinnigen Fürsten die große goldene Civilverdienst-Medaille; die philharmonische Akademie zu Bologna, desgleichen die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannten ihn zu ihrem wirklichen Mitgliede. Von 1817 an ertheilte H. den beiden Prinzessinnen von Sachsen-Weimar, Maria und Auguste (Gemahlinnen der Prinzen Carl und Wilhelm von Preußen), bis zu deren Vermählung Musikunterricht und seit 1831 auch der Großherzogin. Der verdiente Mann starb am 1. November 1844 und hinterließ vier Söhne: 1) Heinrich H., Doktor und Professor der Medizin zu Jena (dem musikalischen Publikum durch eine kleine Schrift: „Die menschliche Stimme, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung", Berlin 1839, bekannt). 2) Gustav H., großherzogl. Hofschauspieler in Oldenburg. 3) Julius H., Mitglied des Stadttheaters in Bremen. 4) August H., zum Studium der Medizin bestimmt. (Was sich in den Bestimmungen der Angegebenen seit 1844 etwa verändert haben mag, vermögen wir nicht anzugeben). Von Häser's Kompositionen sind Sonaten, Capriccio's, Variationen, Uebungsstücke für Pianoforte, viele Lieder und Gesänge,

Kirchenstücke verschiedener Art, Ouvertüren für Orchester, Männerquartetten u. s. w. erschienen; ferner hat er die schon oben erwähnte Chorgesangschule und einen „Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesangslehre" herausgegeben, die Harmonielehre von Jelensrerger aus dem Französischen und die musikalische Reform von Gambale aus dem Italienischen in's Deutsche übersetzt und an musikalischen Zeitschriften (u. A. der Leipz. allgem. mus. Zeitung, der „Cäcilia") mitgearbeitet, sowie für die Encyklopädie von Ersch und Gruber Artikel geliefert. In Manuscript hat er hinterlassen: ein Oratorium „Die Kraft des Glaubens", mehrere Messen, Requiems, Hymnen, Psalmen, auch darunter Werke für Männerchöre, ein- und mehrstimmige Gesänge, die Opern „Die Neger auf St. Domingo" (Text von seinem Bruder Wilhelm Häser in Stuttgart) und „Alphonsine, oder der Thurm im Walde" (Text von Castelli) und endlich „Neue musikalische Zeichen- und Notenschrift", ein Werk, durch welches er zunächst eine Vereinfachung des Unterrichts in der Harmonie und Kompositionslehre bezweckte.

Häser, Christian Wilhelm, vierter Sohn Joh. Georg H's (s. oben), geb. zu Leipzig am 24. December 1781, erhielt von seinem Vater die erste Anweisung in der Musik, welche er neben dem Studium der Jurisprudenz, sowie dem alter und neuer Sprachen, philosophischer Wissenschaften (auf der Universität Leipzig) sehr eifrig betrieb. Weiteren Unterricht in der Komposition und im Gesang erhielt er von Schicht, und seine wunderschöne Baßstimme erregte schon frühzeitig in Konzerten und auf Privattheatern Bewunderung. Nach Absolvirung seiner akademischen Studien gab er seiner Liebe zum Theater Raum und wurde bei der Joseph Seconda'schen Gesellschaft als erster Bassist engagirt (1802). Von 1804—1806 sang er unter Guardasoni's Direktion an der italienischen Oper in Prag und dann, nach des Genannten Tode, bis 1808 an der deutschen Oper. Dann ging er nach 1809 an das Breslauer Nationaltheater und 1813 sang er in Wien, wo er aber nicht lange verweilte, sondern in demselben Jahre einem Rufe als würtembergischer Hofsänger nach Stuttgart folgte, als welcher er bald nach seiner Ankunft lebenslänglich engagirt wurde und noch im J. 1836 mit Anerkennung wirkte. Seine Stimme war eben so schön von Klange, wie die Ausbildung derselben nach allen Seiten hin vortrefflich war; ebenso herrschte über das wahrhaft Künstlerische seines Vortrags und seiner Auffassung nur eine Stimme. — Als Komponist hat sich H. in Liedern und Gesängen, dem Intermezzo „Pygmalion", der einaktigen Oper „Der Geburtstag", mehrerer Baßarien mit Orchesterbegleitung, Duetten, Solfeggien gezeigt. Auch als Schriftsteller machte er sich bekannt durch deutsche und italienische Gedichte in Almanachs und Journalen, durch die Texte zu Lindpaintner's „Vampyr", Ries „Räuberbraut", seines Bruders August Ferdinand „Neger" und endlich durch metrische ital. Uebersetzungen des „Don Carlos" von Schiller, des „Correggio" von Oehlenschläger, des „Tasso" und der „Iphigenie" von Goethe. — Seine Tochter Mathilde, geb. zu Stuttgart am 23. December 1815, wurde von ihm zur Sängerin gebildet und betrat in Weimar zuerst die Bühne, worauf sie 1834 als erste Sängerin in Gotha engagirt wurde. — Sein Sohn Carl, geb. zu Stuttgart am 14. März 1818, bildete sich unter Molique zum Violin-

spieler und erhielt von diesem und von seinem Vater Unterricht in der Komposition; er wurde in der Stuttgarter Hofkapelle angestellt.

Häser, Charlotte Henriette, Tochter Johann Georg H's (s. oben), wurde geb. am 24. Januar 1784 zu Leipzig und von ihrem Vater frühzeitig in der Musik und besonders im Singen unterrichtet. Ihre herrliche Stimme machte sie zum Liebling des gesammten Leipziger Publikums in Konzerten von 1800—1803. Gleichwohl würde sie auch ungeachtet des Unterrichts und der großen Aufmunterung, die ihr später von dem wackern Schicht zu Theil wurden, wahrscheinlich für die größere Kunstwelt verloren gegangen sein, hätte nicht der damalige Kapellmeister Gestewitz in Dresden während eines Besuches, den sie daselbst Ende des Jahres 1803 bei Verwandten machte, sie und ihr Talent näher kennen gelernt. Derselbe verschaffte ihr Gelegenheit, sich am Hofe hören zu lassen, und augenblicklich ward sie bei der italienischen Oper daselbst angestellt und Gestewitz sowie dem als Singlehrer verdienstvollen Kastraten Ceccarelli zu weiterm Unterrichte übergeben. Es war wahrlich keine leichte Aufgabe für sie, als eine damals noch sehr junge Sängerin, sich neben einer so sehr berühmten und begünstigten Sängerin wie Madame Paër hören zu lassen, und dennoch erwarb sie sich von ihrem ersten Auftreten an fortwährend allgemeinsten Beifall. Paër selbst gewann sie so lieb, daß er aus freiem Antriebe ihr neben dem Gesange auch Unterricht in den übrigen musikalischen Wissenschaften ertheilte. Die Fortschritte, die sie machte, waren in jeder Hinsicht überraschend. Im Herbste 1806 ging sie mit ihrem Bruder August Ferdinand und dessen Gattin (s. oben) auf Reisen; zuerst über Prag nach Wien, wo sie 8 Monate lang an der ital. Oper und öfter bei Hofe mit dem glücklichsten Erfolge sang; dann nach Italien. Hier sang sie bis 1812 in Bologna, Florenz, Siena, Mailand, Neapel und Rom; zuletzt auch noch einmal in München, wo sie mit ungemeinem Enthusiasmus empfangen wurde. Ihre schöne Stimme, ihre Kunstfertigkeit und ihr anhaltendes Studium, die Vortheile der ital. Gesangsmethode mit deutscher Gründlichkeit zu verbinden, erwarben ihr allerorts allgemeinen Beifall. Im bürgerlichen Leben erhöhte sie ihren Ruf durch strenge Sittlichkeit und eine seltene Bescheidenheit. In Bologna erwies man ihr die Ehre, sie zum Mitglied der philharmonischen Akademie zu ernennen, welche Auszeichnung ihr indeß später auch von mehreren anderen derartigen Instituten Italiens zu Theil wurde. Noch ist zu bemerken, daß sie die erste Sängerin war, die in Italien in Männerrollen auftrat und es wagen konnte, mit einem Crescentini, Veluti u. s. w. zu wetteifern. Ueberhaupt hieß sie in Italien nur „la divina Tedesca" (die göttliche Deutsche). Im Januar 1812 vermählte sie sich in Rom mit dem Rechtsgelehrten und Archivar Giuseppe Vera, einem als Mensch und Gelehrter gleich hochgeachteten Mann, der in Geschäften des Fürsten von Piombino auf dem Wiener Congresse, später in päbstlichen Angelegenheiten in Mailand war und kurz darauf vom Pabste in den Adelstand erhoben wurde. Seit dieser Vermählung sang sie nie wieder öffentlich und seit dem Tode ihres Gatten, der am 13. November 1831 erfolgte, lebte sie mit drei Söhnen und einer Tochter zurückgezogen im Winter in Rom, im Sommer auf einem ihr gehörigen Landgute bei Amelia. Ihr Leben und Wirken ist als

Sujet einer Novelle „Die Sängerin" benutzt, die man in der „Cäcilia", Bd. 13. pag. 65 ff. findet.

Häßler, Johann Wilhelm, geb. zu Erfurt am 29. März 1747, zeigte in früher Jugend so viel Liebe und Anlage zur Tonkunst, daß er von seinem Onkel, dem dortigen Organisten Kittel, einem der würdigsten Schüler Seb. Bach's, vom neunten Jahre an in der Musik, namentlich im Klavier- und Orgelspielen treulich unterrichtet wurde. Da des Knaben Fleiß eben so groß war als seine Anlagen, so machte er im Praktischen und Theoretischen der Kunst die bedeutendsten Fortschritte, ob er gleich von seinem Vater, der eine Plüschmützen-Fabrik besaß, die er vom Sohne fortgeführt wissen wollte, neben seinen anderweitigen Schulstunden zum Handwerk eines Mützenmachers angehalten wurde. So sehr er auch in den Willen seines Vaters sich mit kindlichem Gehorsam fügte und so treulich er die Lehrjahre in genanntem Geschäft aushielt, eben so sehr wußte er seiner Liebe für die Tonkunst Genüge zu leisten durch Eifer und gute Benutzung seiner Zeit, so daß ihm das äußere Hinderniß so wenig nachtheilig wurde, daß er in seinem vierzehnten Jahre bereits zum Organisten an der Barfüßerkirche in seiner Vaterstadt erwählt wurde. Seine Fertigkeit im Klavier- und Orgelspiel und sein freies Fantasiren waren damals schon sehr bedeutend. Sein Vater war seinem Plane aber dennoch unverrückt treu geblieben, der Sohn war als Plüschmützenmacher-Geselle losgesprochen worden und trat nach dem Willen des Vaters seine Wanderschaft an, zugleich mit der Kundschaft seines Handwerks und mit dem Paß eines Organisten. Bald genug mußte der Vater von seinen auswärtigen Geschäftsfreunden erfahren, daß der wandernde Sohn sich weit mehr als Künstler aufführe und den Plüschmützenmacher vernachlässige; in Bautzen und Dresden hatte er sogar Unterricht im Klavierspielen ertheilt, in Konzerten sich öffentlich hören lassen und mit solchem Beifall, daß ihm mehrere Organistenstellen angetragen worden waren. Das setzte den besorgten Vater in solche Unruhe, daß er den Wanderer wieder nach Hause rief, damit sein Plan ihm nicht vereitelt werden möchte. Auch jetzt fügte sich der gute Sohn dem väterlichen Willen und arbeitete daheim unter den Augen seines Vaters redlich bis an den Tod desselben, der nicht lange darauf erfolgte. Die einträgliche Fabrik war ihm übergeben worden. Er hätte sich nun davon lossagen können; allein die Liebe zu seiner Mutter befahl ihm, sich dem Geschäfte ferner zu unterziehen. Dies machte nun von 1771 an eine Menge Reisen nothwendig, auf welchen er so gut wie daheim den Handelsmann mit dem Künstler zu vereinigen wußte. Den größten Theil seiner Zeit widmete er dabei allerdings seiner Kunst. Am meisten vortheilhaft war ihm der Aufenthalt in Hamburg, wo er vom Kapellmeister Bach in kurzer Zeit viel lernte; dann in Leipzig, wo ihm der Umgang mit Hiller in höheren Kunstansichten sehr nützte, sowie ihm die dasigen guten Konzerte im Vortrage und Dirigiren manche treffliche Lehre boten. Nach dem Vorbilde der Leipziger Konzerte errichtete er in seiner Vaterstadt 1780 ähnliche Winterkonzerte. Seine Gattin Sophie, eine Erfurterin und früher seine Schülerin, verschönte sie durch ihren angenehmen und ausdrucksvollen Gesang. Seine Konzertanstalt fand vielen Beifall und wurde seitdem fortgeführt zur Freude seiner Mitbürger

und zum Besten der Kunst, der er sich von jetzt an immer mehr hingab. Er ertheilte nicht allein vielfachen Unterricht, sondern wendete auch seine Zeit zu mancherlei Kompositionen an, die sich durch Klarheit, Gefälligkeit, Würde und edle Haltung, wenn auch nicht durch hohen Flug der Fantasie, auszeichnen. Immer mehr in der Kunst lebend, entschloß er sich endlich seine Fabrik aufzugeben, nachdem er eine Leihanstalt für Musikalien errichtet hatte. Nach und nach fand er aber, daß die Kunst nicht so gut nährte, wie früher die Plüschmützenfabrik, und er sah sich genöthigt sein Heil in der Fremde zu versuchen. 1790 ging er daher zuerst nach Frankfurt a. M., wo er aber eine nur gleichgültige Aufnahme fand. In London, wo er 1791 vor dem Könige und dann in der deutschen Kirche spielte, ging es weit besser, und in Petersburg wurde er 1792 mit 1000 Rubel Gehalt vom Hofe als Kapellmeister engagirt. Der Unterricht, den er der Aristokratie gab, vermehrte dabei sein Einkommen noch bedeutend. Dennoch gab er 1794 seine Stelle schon wieder auf, ohne daß man einen Grund anzugeben wußte, und wandte sich nach Moskau. Seine Frau setzte in Erfurt nicht nur die Leihanstalt fort, sondern hatte auch den Muth, die von ihrem Manne eingerichteten Konzerte zu dirigiren. Alles ging in der besten Ordnung, bis der Krieg beide Anstalten in's Stocken brachte; in dieser mißlichen Lage unternahm sie eine Reise zu ihrem Manne nach Moskau, hielt sich jedoch nur kurze Zeit bei ihm auf. 1798 war sie wieder in Erfurt und errichtete daselbst eine Erziehungsanstalt für Mädchen. H. blieb dagegen in Moskau, wo er durch Stundengeben und Kompositionen für Klavier und Orgel sein gutes Auskommen hatte; auch machte er sich um die Verbesserung des Geschmackes durch fleißige Aufführung guter und größerer Musikwerke verdient. Rastlos thätig bis an sein Ende, starb er zu Moskau am 29. März (nach Anderen am 25.) des Jahres 1822. In seinen früheren Kompositionen, von welchen Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon 20 Nummern (Klavier-, Orgel- und Gesangssachen) aufführt, hatte er sich vorzugsweise als einen Nachahmer Bach's gezeigt; später jedoch emancipirte er sich mehr und gewann mehr an Melodiösem, ohne dabei aber die Gründlichkeit aufzugeben. In Moskau stieg die Zahl seiner gedruckten Sachen bis auf 50, von denen jedoch die wenigsten nach Deutschland gekommen sind.

Häusler, Ernst, geb. um das Jahr 1766 zu Stuttgart und Zögling der ehemaligen Carlsschule daselbst. Um's Jahr 1784 verließ er sein Vaterland und machte eine Kunstreise, auf welcher er sich mit Beifall an mehreren Fürstenhöfen hören ließ. Endlich kam er auch nach Donaueschingen, wo er vom Fürsten von Fürstenberg eine Anstellung als Hofmusikus erhielt und einige Jahre in dessen Diensten verweilte, bis er 1791 durch glänzende Versprechungen nach Zürich gelockt wurde. Hier hatte er Beifall als Virtuos auf dem Violoncell und als angenehmer Sopransänger. Er hatte nämlich die Besonderheit, daß er, gleich den spanischen Sängern, die vor mehr als 200 Jahren den Sopran in der päbstlichen Kapelle sangen, durchaus fistulirte, welches er aber mit vieler Kunstfertigkeit und Annehmlichkeit that. Der Mangel einer eigentlich guten Stimme hat ihn zu diesem Nothbehelf kommen lassen. Im J. 1797 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück und ließ sich in Stuttgart vor dem Hofe sowohl als

Violoncellist wie als Sänger hören. Dann wandte er sich als Musiklehrer nach Augsburg, wo er um 1802 die Stelle als Direktor des evangelischen Musikchors erhielt und am 20. Februar 1837 starb. Seine in leichtem und gefälligem Style geschriebenen Kompositionen bestehen in Konzerten, Konzertino's und Divertissements für Violoncell, Konzerten für Violine und für Flöte, einem Sextett für 2 Violinen, Viola, Violoncell und 2 Hörner, Liedern und Gesängen, der Cantate „Die Todtenfeier" (von Schiller), Duetten für 2 Sopranstimmen u. s. w.

Hafeneder, Joseph, geb. 1774 vermuthlich in Mannheim, komponirte schon in seinem 16ten Jahre eine große Sinfonie, welche auch in Mannheim gedruckt wurde. 1796 lebte er in Wien und erhielt daselbst seine weitere Ausbildung, gab auch mehrere Violin- und Oboe-Konzerte heraus. 1809 wurde er Organist an der Martinskirche zu Landshut, wo er noch Mancherlei für Klavier und Orgel, sowie Kirchensachen geschrieben hat, die aber Manuscript geblieben sind.

Hafner, Carl, geb. 1815 in Wien, ein guter Violinspieler und Schüler von Mayseder und Jansa, lebt seit 1839 in Hamburg.

Hagen, Theodor, geb. 1823 in Hamburg, musikalischer und belletristischer Schriftsteller, lebte 1852 als Musiklehrer in London und ist jetzt in gleicher Eigenschaft in New-York, von wo aus er in deutsche Musikzeitungen Correspondenzen liefert. Von seinen Schriften hat besonders das Buch „Civilisation und Musik" durch mancherlei geistreiche Aperçu's einiges Aufsehen gemacht.

Hager, Georg, ein deutscher Meistersänger, lebte als Schuhmacher zu Nürnberg, um 1646. Sein Bildniß, das ihn als einen zweiundachtzigjährigen Mann darstellt, befindet sich in Holzschnitt vor seinem 1720, 1739, 1751 und 1770 gedruckten „Klag- und Trauerliede".

Hagius, Conrad, gräflich holstein-schaunburgischer Kammermusikus und sternbergischer Hofkomponist, geboren zu Rinteln 1759, hielt sich vorher, ehe er in jene holsteinischen Dienste trat, längere Zeit in Polen auf, wo seine Talente sehr geschätzt wurden. Er hat viele mehrstimmige Magnificate, Psalmen und andere Gesänge herausgegeben, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, auch Intraden, Galliarden, Couranten u. s. w. für Instrumente, Fantasien, Fugen rc. Ein detaillirtes Verzeichniß seiner Kompositionen siehe in Gerber's Tonkünstler-Lexikon.

Hague, (spr. Hehgh'), Charles, geb. in der Grafschaft York im J. 1769, erhielt von seinem ältesten Bruder den ersten Musikunterricht, wurde dann 1779 zu Cambridge Schüler eines Italieners Manini auf der Violine und studirte später bei Hellendaal Harmonielehre. 1785 begab er sich nach London und bildete sich unter Salomon weiter aus. 1794 wurde er in Cambridge Baccalaureus der Musik und 5 Jahre darauf, nach dem Tode des Doctors Randall, erhielt er die Professur der Musik an der genannten Universität, worauf er dann bald den Doctorgrad bekam. Gestorben ist er zu Cambridge am 18. Juni 1821. (Glee's, Anthems u. s. w., auch Arrangements von Haydn'schen Sinfonien für Quintett.)

Hahn, Bernhard, geb. den 17. December 1780 zu Leubus an der Oder, erhielt von seinem Vater, der daselbst Schulrector und Organist war, den ersten

Unterricht im Gesang und Violinspielen, und kam dann 1791 als Altsänger in das Domchor nach Breslau, wo er zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung auch das Leopoldinum besuchte. Der Verlust seiner schönen Altstimme bei früh eingetretener Mutation brachte ihm die Entlassung aus dem Domchor und er mußte nun, von Haus aus sehr arm, seine Existenz durch Musikunterricht zu sichern suchen, bis er 1799 vom Grafen Matuschka zu Pitschen am Berge, der, selbst guter Violoncellspieler und großer Musikfreund, ein stehendes Haus-Quartett unterhielt, als Violinist bei diesem angestellt wurde. Hier lernte ihn der Musik-Direktor Förster aus Breslau kennen, der sein Talent schätzte und den Grafen bewog, ihn wieder zu weiterer Ausbildung nach Breslau zu schicken. Es geschah und Förster ward auch sein Lehrer. Sein Fleiß erhielt ihm die Gnade des Grafen. 1804 reis'te er mit den beiden Söhnen desselben nach Halle, wo er mit Türk einen täglichen und für ihn sehr vortheilhaften Umgang pflegte. 1805 kam er nach Breslau zurück und wurde zuerst als Tenorist, dann als Signator am Dom daselbst angestellt. 1815, nach dem Tode des Domchoralisten Strauch, erhielt er die Gesanglehrerstelle am katholischen Gymnasium und jetzt ist er Domkapellmeister zu Breslau. Man hat von ihm vielerlei verdienstliche Kirchensachen, Lieder für Schulen, „Gesänge zum Gebrauch beim sonn- und wochentägigen Gottesdienst auf katholischen Gymnasien", ein „Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien" u. s. w.

Hahn, Georg Joachim Joseph, ein fleißiger theoretischer Schriftsteller und beliebter Komponist des vorigen Jahrhunderts, war um die Mitte desselben Senator und Musikdirektor in Münnerstadt. In jener Zeit gab er u. A. heraus: „Harmonischer Beitrag zum Klavier" (2 Theile), „Der wohlunterwiesene Generalbaßschüler" (1751, in einer zweiten Auflage 1768), „Leichte Arien auf die vornehmsten Feste", Messen, Psalmen, Klaviersonaten u. dgl. m.

Hahn heißt die auf einer Windwage in der Orgel befindliche nach unten hinlaufende Röhre, durch die der Wind in den Kasten der Windwage geht.

Haibel, Jacob, geb. zu Grätz im J. 1761, widmete sich der Bühne, kam als Schauspieler und Tenorsänger 1789 nach Wien zum Schikaneder'schen Theater, für welches er auch nach und nach 9 bis 10 Operetten in gefälligem und populärem Styl komponirte, worunter der früher beliebte „Tyroler Wastel" und dessen Fortsetzung „Der Landsturm", „Das medizinische Concilium", „Papagei und Gans, oder die cisalpinischen Perrücken", „Der Einzug in das Friedens-Quartier", „Tsching! Tsching! Tsching!", „Alle Neun und das Centrum," „Astaroth der Verführer". Außerdem setzte er mehrere Balletmusiken. 1804 verschwand er plötzlich und spurlos; erst lange nachher verlautbarte seine Anstellung als Kapellmeister bei dem Bischof von Diakowar in Ungarn. Seine Frau war Mozart's dritte und jüngste Schwägerin.

Haitzinger, Anton, berühmter deutscher Tenorist, geb. zu Wilfersdorf, einer fürstlich lichtenstein'schen Herrschaft, im J. 1796, und erhielt von seinem Vater, der Schullehrer war, den ersten Unterricht im Klavierspielen und Singen. Schon in seiner frühesten Jugend ward er bei Kirchengesängen verwendet, und noch nicht 12 Jahre alt seiner schönen Stimme wegen selbst zu Kirchenfesten und anderen

feierlichen Anlässen benachbarter Oerter eingeladen, wo sein herrlicher Gesang immer den ungetheiltesten Beifall fand. Das verdoppelte des Vaters Sorgfalt auf Antons musikalische Ausbildung. Er erhielt Unterricht auf mehreren Instrumenten und machte auch die erfreulichsten Fortschritte. Doch sollte er sich vorzugsweise dem Schulfache widmen, und zu dem Zwecke verließ er in seinem 14ten Jahre das elterliche Haus und bezog die Schule zu Kronenburg. Nach Vollendung seines Cursus hierselbst lebte er zuerst eine Zeitlang als Lehramts-Candidat bei seinem Vater, ward dann aber als Lehrer bei einer öffentlichen Schule zu Wien angestellt. Musik trieb er neben seinen Berufsgeschäften immer mit Fleiß, und um sich noch mehr darin zu vervollkommnen, nahm er in Wien auch Unterricht im Generalbaß bei dem Organisten Völkert. Die Theilnahme an einigen Singvereinen machte seine Stimme bekannt und das Schmeichelhafte, das ihm oft darüber gesagt wurde, bewirkte, daß er bei Mozatti (dem Lehrer der berühmten Schröder-Devrient) auch noch besondern Gesangunterricht nahm. Damit aber geschah zugleich der erste Schritt aus seinem bisherigen Berufe. Dachte er auch damals noch gar nicht daran, sich der Kunst ausschließlich zu widmen, und erfreute er sich der Musik nur in den Stunden der Erholung, so mußten die vielen und nicht selten höchst ehrenvollen Aufforderungen zur Mitwirkung in Konzerten doch eine noch weit mächtigere Liebe zur Kunst in ihm erwecken. Der stürmische Beifall, den er stets bei solchen Anlässen erntete, that auch das Seinige, und so war ein seiner ersten Bestimmung entgegengesetzter Entschluß bald gefaßt, als der Graf Palfy, der mit Bewunderung ihn in einem Konzerte hatte singen hören, ihm ein Engagement beim Theater an der Wien, dessen Direktor er war, antrug. Er nahm es an und gleich seine Erstlingsrollen (Gianetto in der „diebischen Elster", Don Ottavio in „Don Juan" und Lindoro in „Die Italienerin in Algier") wurden mit dem glücklichsten Erfolge gekrönt. Es war dies im J. 1821. Seine früher begonnenen Gesangsstudien setzte er nun unter Salieri's Leitung fort, der ihnen auch eigentlich die erste wahrhaft künstlerische Richtung gab. Mit der lauten Anerkennung, die das Wiener Publikum seinem ausgezeichneten Talente zu Theil werden ließ, ward auch sein Name bald auswärts bekannt. Nach Verdrängung der deutschen Oper in Wien durch die italienische verließ auch H., der schon früher einen Ausflug nach Prag und Preßburg mit Erfolg gemacht hatte, die Kaiserstadt. Er sang auf den Theatern zu Frankfurt, Stuttgart, Mannheim und Carlsruhe und nahm endlich das lebenslängliche Engagement an, welches ihm in letzterer Stadt angetragen wurde. Von hier aus machte er größere und kleinere Reisen und seine Erfolge waren besonders in Paris (wo er neben der Schröder-Devrient u. s. w. an der deutschen Oper unter Röckel's und Fischer's Direktion sang), London (1832) und Petersburg (1835) von Bedeutung. Seine Stimme war kräftig, wohlklingend, umfangreich biegsam und sein Vortrag voll Feuer und Leidenschaft.

Hackenberger, Andreas, war Kapellmeister an der Marienkirche zu Danzig im Anfange des 17. Jahrhunderts und gehörte unter die besseren Kirchenkomponisten seiner Zeit. Von 1612—1619 wurde in Leipzig Mehreres von ihm gedruckt, darunter Motetten zu 6—12 Stimmen; die „Sacri modulorum con-

centus" zu 8 Stimmen erschienen 1615 zu Stettin und dann in zwei ferneren Auflagen zu Frankfurt und Wittenberg in den Jahren 1616 und 1619.

Halbkadenz, s. Kadenz, auch Tonschluß.

Halbe Applicatur, s. Mezza Manica.

Halber Ton oder **Halbton**, s. Intervall und Ton.

Halber Cornet, Diskant-Cornet, eine durch den Diskant eines Manuales geführte Cornetstimme in der Orgel.

Halbe Stimmen, halbe Register sind solche Stimmen in der Orgel, die entweder für den Diskant oder Baß eines Manuales disponirt sind.

Halbgedeckte Stimmen sind Orgelstimmen, deren Pfeifen entweder Coni oder auf ihrer Mündung ganz zugedeckt, aber mit einer Decke und Röhre versehen sind, durch welche der Ton ausströmt, oder unter deren Deckung sich Schalllöcher zu eben dem Zwecke befinden.

Halbirte Windlade, eine aus zwei Abtheilungen bestehende Windlade in der Orgel.

Halbprincipal nannte man ehedem eine Principalstimme von 4′.

Halbricht-Metall, s Orgelmetall.

Halbwerk, s. Orgelmetall.

Halbellig, ein Ausdruck, der in älteren Schriften über Orgel und Orgelbau sehr oft und zwar statt einfüßig gebraucht wird.

Halbe Orgel nennt man eine Orgel, die im Hauptmanual das größte Principal zu 8′ hat. Dem analog giebt es auch ganze Orgeln und Viertels-Orgeln; die erstere hat ihr größtes Principal zu 16′, und die letztere zu 4′.

Halbe Parallelen sind solche Parallelen, die zu halben Stimmen nöthig sind.

Halbzirkel ist eine aus 4 Tönen bestehende Figur, in welcher der zweite und vierte Ton, sowohl im Auf- als Absteigen, wie bei a und b, ein und derselbe ist. Zwei solche Halbzirkel, wie bei c, werden zuweilen auch ganzer Zirkel genannt.

Beispiel:

a. b. c.

In einer andern Bedeutung ist Halbzirkel dasjenige Taktzeichen der ältern Musik, aus welchem nach und nach der Versalbuchstabe C entstanden ist, mit dem wir jetzt den 4/4 Takt bezeichnen.

Hale, s. Adam de la Hale.

Halevy, Jacques Fromental, einer der bedeutendsten jetzt lebenden französischen Opernkomponisten, geb. zu Paris von israelitischen Eltern am 27. Mai 1799. 1809 trat er in's Conservatorium und machte unter Cazot's Leitung gute Fortschritte; dann wurde er im Pianospielen Lambert's Schüler, erhielt 1811 von Berton Unterricht in der Harmonielehre und studirte später unter Cherubini's Leitung während 5 Jahre den Contrapunkt. Eine Cantate „Herminie" brachte ihm 1819 den ersten Kompositionspreis ein und er ging das Jahr darauf auf Kosten der Regierung nach Italien (speciell nach Rom), von

wo er im J. 1822 nach Paris zurückkehrte. Ihm, wie vielen Andern, wurde der Eintritt in die Oeffentlichkeit keineswegs leicht gemacht, und namentlich hatte er große Schwierigkeit, auf der französischen Opernbühne Eingang zu finden. Schon vor seiner Reise nach Italien hatte er eine Oper „Les Bohémiennes" komponirt, die aber niemals zur Aufführung gelangte, und nach seiner Rückkehr wollte es ihm eben so wenig gelingen, die große Oper „Pygmalion" und die komische „Les deux Pavillons" auf die Scene zu bringen. Endlich, im J. 1827, erbarmte sich seiner das Theater Feydeau und gab die einaktige komische Oper „L'Artisan", welche aber sehr geringen Erfolg hatte. Mehr Glück hatte er mit der Oper „Clari", die 1829 auf dem Théatre-italien gegeben wurde und zu deren Succeß hauptsächlich die Wiedergabe der Hauptrolle durch die unvergleichliche Malibran beitrug. Vorher hatte er in Gemeinschaft mit Riffaut zum Geburtstage Carls X. (1828) die Gelegenheitsoper „Le Roi et le Batelier" komponirt. Im J. 1829 lieferte er auch noch eine kleine komische Oper „Le Dilettante d'Avignon", welche Glück machte und ihr folgten: 1830 das Ballet „Manon Lescaut", 1831 die einaktige komische Oper „Yella", welche angenommen, aber nicht aufgeführt wurde, ebenfalls 1831 „La Langue musicale", 1834 die kleine Oper „Les Souvenirs de Lafleur". Außerdem hatte er im J. 1832 mit Gide gemeinschaftlich das Ballet „La Tentation" komponirt und 1834 Herold's unvollendet hinterlassene Oper „Ludovic" fertig gemacht. Zu wahrem Rufe und einem eklatanten Erfolge ist er aber erst im J. 1835 durch die beiden Opern „La Juive" und „L'Eclair" gelangt und diese sind auch wohl seine besten Produktionen zu nennen. Was er nachher bis auf den heutigen Tag noch geliefert hat — „Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence", „La Reine de Chypre", „Charles VI.", „La Tempête", „Le Juif errant", „Les Mousquétaires de la Reine", „Le Val d'Andorre", „La Fée aux Roses", „Les Treize", „La Dame de Pique", „Le Guitarrero", „Jaguarita", „Valentine d'Aubigné" u. s. w. —, reicht an die „Jüdin" und den „Blitz" nicht hinan und weis't in größerem Maße seine Schwächen auf, als es die genannten beiden Opern gethan haben. Diese Schwächen bestehen in einer gewissen Sprödigkeit und Forcirtheit des Melodischen, in einer Vorliebe für stark aufgetragene und grelle Farben, in Trivialität, wenn er populär sein will, und überhaupt in einer schroffen Herzlosigkeit und durchaus bloß reflektirten und raffinirten Mache. Das Alles schließt indeß eine ziemlich bedeutende Fähigkeit der musikalisch-dramatischen Gestaltung und mitunter bedeutende Energie des Ausdrucks und Schärfe der Charakteristik nicht aus. — Aus seinem Leben haben wir noch nachzuholen, daß er 1827 Accompagneur an der italienischen Oper, in demselben Jahre der Nachfolger Daussoigne's als Professor der Harmonielehre am Conservatorium, 1829 Gesanglehrer an der großen Oper und 1833 an Fétis' Stelle Professor der Composition am Conservatorium wurde. 1835 wurde er Ritter der Ehrenlegion und 1836 an Reicha's Stelle in die Akademie aufgenommen, bei deren musikalischer Section er jetzt Secretair ist.

Hallel, (deutsch: er hat gelobt), hieß bei den Hebräern der Lobgesang, welcher die sechs Psalmen 113—118 umfaßt. Derselbe wurde von den Leviten zwischen

den zwei Abenden, an welchen man die Passah-Lämmer schlachtete, und von dem Volke in der Nacht, in der das Passah-Lamm gegessen wurde, während und nach der Mahlzeit gesungen; dann am Feste Schebuoth von den Leviten im Vorhofe des Tempels und an dem Lauberhüttenfeste täglich. Auch an dem Feste der Einweihung des Tempels, welches nach den Zeiten des Judas Maccabäus im Winter vom 20. bis 27. des Monats Chislew gefeiert wurde, sangen ihn die Leviten täglich. Das Instrument, mit dem das Hallel begleitet wurde, war die Chalil (s. d.).

Hallelujah, (hebr., d. i. lobet den Herrn!) ein in den hebräischen Psalmen häufig vorkommender Ausruf, seiner Volltönigkeit wegen auch in den Uebersetzungen der Bibel in die Landessprachen beibehalten und in den ältesten christlichen Gottesdienst aufgenommen, wo man es in der abendländischen Kirche später in der Fastenzeit wegließ und erst wieder zu Ostern als Freudenausdruck gebrauchte, während die morgenländische Kirche diesen Unterschied nicht machte. Die Juden nennen den 113.—117. Psalm das große Hallelujah, weil diese, vorzugsweise am Passah- und Laubhüttenfeste gesungen, die Wohlthaten Gottes gegen das jüdische Volk preisen. Daß der Ausdruck H. in Kirchenkompositionen, Oratorien, Messen, Motetten u. s. w. vorkommt, ist noch zu erwähnen.

Halm, Anton, geb. am 4. Juni 1789 zu Altenmarkt in Steiermark, befreundete sich von Jugend auf mit der Tonkunst, wiewohl ihn später das Schicksal zum Soldatenstande führte. Er diente bis 1811 in der österreichischen Armee, nahm dann seinen Abschied und fixirte sich in Wien, wo er mit Komposition und, selbst sehr guter Spieler, mit Unterrichtgeben auf dem Pianoforte sich beschäftigte. Er hat eine Messe, Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncello, Streichquartette, Variationen, Sonaten, Rondo's u. s. w. geschrieben, die vieles Verdienstliche haben und von denen auch das Meiste im Druck erschienen ist.

Hals ist der Name eines Theiles solcher Saiten- (Geigen- und Lauten-) Instrumente, bei welchen die Intervalle der Leiter durch Verkürzung der Saiten mit den Fingern der linken Hand auf dem Griffbrett hervorgebracht werden. Derselbe ist mit seiner Wurzel (wie man sich auszudrücken pflegt) oder seinem sog. Fuß am obern Theile der Instrumente, zwischen der Decke und dem Boden ihres Kastens, eingesetzt und endigt oben mit dem sog. Wirbelkasten, der daher auch wohl sein Kopf genannt wird. Er dient theils zur Unterlage des Griffbretts, theils zur Haltung des Instruments zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand. Daher ist er denn auch oberhalb ganz platt und unten abgerundet. Von der Länge und Breite des Halses, welche letztere mit der Form des Griffbrettes ganz übereinstimmt, hängt die sogenannte weite oder enge Spielart (Einige sagen auch Applicatur) des Instrumentes ab; denn je länger der Hals ist, desto weiter sind die Griffe der Finger auf den Saiten und umgekehrt, und je breiter er ist, desto weiter liegen die Saiten auf dem Griffbrett auseinander. Es ist das immer von Wichtigkeit für den Spieler, keineswegs aber Sache der Willkühr des Instrumentenmachers, sondern Folge der Construction der übrigen Theile des Instruments, mit der auch die ganze Form des Halses in genau berechnetem Verhältniß stehen muß. — In der Orgelbauersprache wird unter Hals der Balgkropf verstanden.

Halt, dasselbe was Fermate, s. d.

Halter, Wilhelm Ferdinand, starb als Organist an der deutsch-reformirten Kirche zu Königsberg am 10. April 1806. In seinen jüngeren Jahren trieb er aus bloßer Liebhaberei Musik, doch mit solchem Erfolg, daß gleich sein erstes Werk (6 Sonaten), welches er 1788, wo er noch als Sekretär in Königsberg lebte, herausgab, von Kennern und Dilettanten mit der größten Achtung aufgenommen wurde. Eine solche Theilnahme munterte ihn denn zu fernerm Schaffen auf. Er schrieb eine Operette „Die Cantons-Revision", die 1792 zu Königsberg mit vielem Beifall aufgeführt wurde, und mehrere Lieder und Gesänge. Hierauf widmete er sich ganz der Musik und nahm endlich die obengenannte Organistenstelle an. Unter seinen späteren Produktionen sind die Sonaten die hervorstechendsten.

Hamaaloth nannten die Hebräer die 15 Lieder vom 120. bis zum 134. Psalm, welche von den Leviten und anderen Sängern an den 8 Tagen des Laubhüttenfestes alle Abende nach dem Abendopfer mit vielen Ceremonien gesungen wurden. Den Namen Hamaaloth (zuweilen auch Hammaaloth geschrieben), der zu Deutsch eigentlich Stufenlieder oder Lieder der Stufen heißt, erhielten dieselben daher, weil die Sänger dabei außerhalb der Singbühne des Tempels auf den funfzehn Stufen der Morgenpforte desselben standen, welche zwischen den beiden Vorhöfen, in welchen die Frauen und Männer sich versammelten, als Scheidewand gleichsam sich befanden. Die Instrumente, auf welchen der Gesang dieser Lieder begleitet wurde, waren hauptsächlich die Harfe, Nabel, Cymbeln und Trompeten, mit welchen letzteren auch von zwei Priestern das Zeichen zum Anfange des Gesanges gegeben wurde.

Hamal, Jean Noël, geboren zu Bouvignes bei Dinant an der Maas um 1725, war zuerst Chorknabe an der Kathedrale zu Lüttich und wurde endlich Kapellmeister an derselben. 1753 publicirte er sein erstes Werk, 6 Streichquartette, und 1759 folgten 6 Sinfonien. Auch durch die Oratorien „Jonathan" und „Judith" hat er sich bekannt gemacht, die aber nicht im Druck erschienen sind. Er starb zu Lüttich am 26. November 1778.

Hambuch, Carl, ein sehr guter deutscher Tenorist, geb. zu Berlin 1797. Sein Vater war zuerst Musiker daselbst, später aber bei der Kanzlei des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten beschäftigt. Unter allen Schülern des Gymnasiums, das Carl besuchte, zeichnete er sich durch eine helle, reine und umfangreiche Diskantstimme aus. Er ward daher Chorschüler, und als solcher bekam er neben freiem Schulunterricht auch freien Tisch und Geld zu anständiger Kleidung, was seinem Vater die Sorgen der Erziehung um ein Bedeutendes erleichterte. An die Zukunft, einen künftigen Beruf oder dergl. ward damals noch wenig oder gar nicht gedacht. Der Vater hielt ihn zum fleißigen Schulbesuch an, das war Alles; auch für das glückliche Talent zur Musik, das der Knabe unzweideutig an den Tag legte, zeigte der Vater keine Aufmerksamkeit, und wenn er es bemerkte, so fehlten ihm doch die Mittel, es weiter ausbilden zu lassen. Da hörte indeß der kleine H. zufällig einmal den Violinspieler Hommrich, einen Freund seines Vaters, aber sehr häßlich und verwachsen. Kaum hatte derselbe sein Spiel vollendet, so sprang H., heftig bewegt, rasch auf ihn

zu und sagte mit kindlicher Naivetät: „Wenn ich auch noch einmal so häßlich und bucklich sein sollte wie Sie, Herr Hommrich, wenn ich nur auch so schön Violine spielen könnte!" Auf Hommrich verfehlte diese Aeußerung des unschuldigen Knaben den rechten Eindruck nicht; er versprach ihm auf der Stelle, ihn in seiner Kunst unentgeldlich zu unterrichten und hielt eben so treulich Wort, als H. seine Mühe durch rastlosen Fleiß belohnte und Zeit seines Lebens mit aufrichtiger Liebe und Dankbarkeit sich seiner erinnerte. Der Entschluß, sich zum Violinspieler zu bilden, war natürlich nun auch bald gefaßt, und unter jenes uneigennützigen Mannes Leitung zu einer schätzenswerthen Fertigkeit auf seinem Instrumente gelangt, verließ er 1813 Berlin, um in irgend einer auswärtigen Kapelle eine Anstellung zu suchen. Seine Stimme hatte damals schon vollkommen mutirt und sich in einen angenehmen Tenor verwandelt. Er kam nach Aachen. Mehr als sein Violinspielen gefiel dort aber sein Gesang, namentlich erregten die Lieder, die er zur Guitarre sang, Enthusiasmus. Dies und der Rath, der ihm allgemein ertheilt ward, sich dem Bühnengesange zu widmen, bewog ihn denn endlich auch, ein Engagement bei der damals in Aachen anwesenden Schauspieler-Gesellschaft anzunehmen. Mit dem Beifall der Menge stieg auch sein Ruf von Jahr zu Jahr; er sang längere Zeit auf den Theatern zu Cöln, Düsseldorf, Wien u. s. w., und schon 1819, wo er von letzterer Stadt aus als königlicher Hofopern- und Kammersänger nach Stuttgart berufen ward, galt er für einen der ausgebildetsten Sänger Deutschlands. Als solcher machte er denn von Stuttgart aus, wo er lebenslänglich engagirt war, in der Zeit seines 14jährigen Wirkens daselbst mehrere erfolgreiche Reisen durch Deutschland und sang auf fast allen Theatern ersten Ranges. Ueber seinen schönen Gesang vergaß man später sogar seine für die Bühne unvortheilhafte Corpulenz. Seit 1833 aber raubten heftige Unterleibsbeschwerden ihm alle Lust und allen Muth zu öffentlichen künstlerischen Leistungen und mancherlei Unannehmlichkeiten von außen her verschlimmerten noch seinen Zustand, in welchem er vor Niemand außer vor zwei langerprobten und treubefundenen Freunden sich sehen lassen und auch Niemand als seine Familie um sich haben wollte. Die Quellen in Carlsbad und Kissingen jedoch äußerten auf ihn ihre heilsamen Wirkungen: er liebte die Gesellschaft wieder, deren heiterstes Mitglied er früher gewesen war, sang und spielte, gab auf der Rückkehr nach Stuttgart auch wieder Konzerte in Kissingen, Carlsruhe und anderen Orten und war fest entschlossen, seine frühere theatralische Laufbahn nach einer jahrelangen Ruhe nun wieder zu betreten; doch kaum war er heiter und froh wieder im Kreise seiner Familie zu Stuttgart angelangt, als auch eine unangenehme Nachricht über Dienstverhältnisse (er sollte als Violinspieler in die Kapelle zurücktreten) sein ganzes Nervensystem auf's Neue so sehr erschütterte, daß er augenblicklich erkrankte und nach drei Tagen starb. Es war dies am 25. August 1834. Er hinterließ eine sehr reiche und ausgewählte Musikaliensammlung und kostbare Geigeninstrumente.

Hammaaloth, s. Hamaaloth.

Hammel, Stephan, geb. am 21. December 1756 zu Gissigheim, bildete sich in der Benediktiner-Abtei zu St. Stephan in Würzburg, in welche er auch

später als Ordensgeistlicher aufgenommen wurde, zum tüchtigen Orgelspieler und Komponisten. Aus dem Kloster wurde er als Pfarrer nach Veitshöchheim berufen, woselbst er am 1. Februar 1830 starb. Er hat Kirchensachen verschiedener Art und Klavier-, sowie andere Instrumentalsachen komponirt, von denen aber sehr wenig im Druck erschienen ist.

Hammer, 1) Franz Xaver, seit 1785 herzoglich mecklenburgischer Kammermusikus, war einer der berühmtesten Violoncellisten des vorigen Jahrhunderts und spielte auch fertig Violine. Er war aus Oettingen gebürtig und stand bis 1785 in Diensten des Kardinals Batthiany in Preßburg. Von seinen Kompositionen sind einige Konzerte und Solo's bekannt, die er selbst auf seinen Reisen mehrmals mit Beifall öffentlich spielte. — 2) Georg H., geboren am 1. Mai 1811 zu Herlheim in Unterfranken, zeigte schon früh Anlagen zur Musik und hatte den ersten Klavierunterricht bei einem Studenten Schermer, nachher bei dem Schulmeister seines Ortes, der ihm auch die Elemente des Generalbasses beibrachte und etwas Orgel spielen lehrte. In Würzburg, wo er von seinem funfzehnten Jahre an das Schullehrer-Seminar besuchte, wurde er auf Anrathen Fröhlich's Schüler des königlich musikalischen Instituts und versuchte sich bald in mehreren Kompositionen. Unter Anderem wurde einst eine Messe von ihm aufgeführt, und Fröhlich, der sich unter den Zuhörern befand, übernahm nun selbst H's fernern Unterricht im Technischen der Komposition. Später entsagte er dem Schulfach und widmete sich ausschließlich der Musik. 1830 wurde er dann Assistent an dem musikalischen Institut zu Würzburg und 1837 an der Seminariumskirche zum heil. Michael. Im Druck sind von ihm ein- und mehrstimmige Lieder (darunter viele für Schulen und Kirchen), Tänze, Märsche u. s. w. erschienen; in Manuscript hat er noch Kirchensachen, mehrere Singspiele, Lieder mit Klavier- oder Guitarrebegleitung, Cantaten, Männerquartette u. s. w. — 3) Kilian H., war in der Mitte des 17ten Jahrhunderts Schulmeister und Organist zu Vohenstraus und hat zuerst zu den gebräuchlichen 6 Solmisations-Silben ut, re, mi, fa, sol, la die siebente si hinzugethan, wie sein Singschüler Printz in seiner Mus. hist. cap. 17. §. 5, und Mattheson in seiner „Ehrenpforte“ pag. 259 melden. Die 7 Silben zusammen heißen daher auch wohl die Voces hammerianae. (S. auch Alphabet.)

Hammer, in dem Mechanismus unsrer Fortepiano's dasjenige hammerähnliche und mit Leder überzogene Stückchen Holz, das beim Niederdruck der Tasten an die Saiten schlägt und so diese zum Vibriren, also zum Klingen bringt.

Hammermeister, (. . . .), ein guter deutscher Baritonist, ist im J. 1800 geboren, und war beim Theater zu Leipzig, wo Marschner mehrere Partien in seinen Opern für ihn schrieb (z. B. den Templer), kam dann nach Berlin an die königliche Oper und war zuletzt in Hannover.

Hammerschmidt, Andreas, geb. zu Brix in Böhmen im J. 1611, ein Schüler des Kantors Stephan Otten zu Schandau, wurde 1635 Organist in Freiberg, dann am 26. April 1639 an der Johanniskirche in Zittau, wo er am 29. October 1675 starb. Er war einer der größten deutschen Contrapunktisten, und von seinen vielen Kompositionen haben sich hauptsächlich die beiden Choräle

„Meinen Jesum laß' ich nicht" (unverfälscht in dem 1682 von Vopelius herausgegebenen Gesangbuche zu finden) und „Ach, was soll ich Sünder machen" erhalten. Seine einst sehr berühmten Fest-, Buß- und Danklieder erschienen 1659 und die nicht weniger bekannten „Zeit-Andachten" 1671. Gerber und Walther geben in ihren Lexicis ein ziemlich ausführliches Verzeichniß seiner Messen, Motetten, geistlichen Lieder u. s. w., auf das wir verweisen.

Hammig, Friedrich, ein geschickter Instrumenten-Fabrikant in Wien zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Er verfertigte alle Sorten von hölzernen Blasinstrumenten, als Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten u. s. w. von vorzüglicher Güte, wie seit 1801 auch türkische Becken, für die er ein besonderes Privilegium erhielt.

Hampe, Samuel, geb. am 11. Novbr. 1770 zu Lucine im Fürstenthume Oels. Sein Vater war Organist und Schullehrer bei der dortigen evangelischen Gemeinde, der ihn auch zuerst in der Musik und den Schulwissenschaften unterrichtete. Bei der früh erwachten und entschiedenen Neigung zur Musik war auch stets der Wunsch bei ihm vorherrschend, sich derselben insbesondere widmen zu dürfen, und schon als Knabe besaß er eine solche Fertigkeit im Orgelspielen, daß er eine vacant gewordene Organistenstelle in einem benachbarten Dorfe interimistisch versehen durfte. Zur weitern Ausbildung schickte ihn sein Vater nach Breslau, das er aber kränklichkeitshalber 1786 schon wieder verließ; doch hatte er auch den kurzen Aufenthalt daselbst weislich benutzt und durch fleißige Uebung und den Umgang mit tüchtigen Musikern große Fortschritte gemacht. In seinem 16. Jahre kam er als Hauslehrer zu dem Kammerherrn Ziemietzky in der Gegend von Tarnowitz, in dessen Familie er 6 glückliche Jahre verlebte. Nach dem Tode des Kammerherrn und dessen Frau (1792) widmete er sich dem Steuerfach und erhielt eine Stelle in der Kanzlei zu Tarnowitz, der er ungeachtet seiner stets vorherrschenden Liebe zur Musik mit allem Eifer vorstand. 1796 ward er Registrator bei der königl. Zolldirektion zu Glogau, wo sich damals auch E. T. A. Hoffmann als Referendar bei der Regierung befand. Mit diesem schloß er ein enges Freundschaftsbündniß, in das auch später der bekannte Dichter Holbein und Julius von Voß, sowie der Maler Molinari aufgenommen wurden. Sie bildeten einen gesellschaftlichen Zirkel, der auf das artistische und literarische Leben in Glogau einen bleibenden Einfluß ausübte. H. errichtete ein Singinstitut, das er mehrere Jahre mit vielem Eifer leitete, und 1807, trotz der Hindernisse, die ihm der damalige Kriegszustand in den Weg legte, ein stehendes Konzert, in dem er öfter als Klavierspieler mit Beifall auftrat und für das er mehrere Vokal- und Instrumentalsachen setzte. Im März 1809 ward er nach Liegnitz versetzt und hier erst öffnete sich seinem regen Streben nach Förderung der wahren Kunst ein schöner Wirkungskreis. Er ward neben seinen eigentlichen Berufsgeschäften als Musiklehrer an der Ritterakademie daselbst angestellt und wirkte in allen Zweigen der Tonkunst höchst förderſam. 1816 kam er als Regierungsrath nach Oppeln; auch hier wollte er für die Tonkunst wirken, aber einige Gesellschaften zur Unterredung über musikalische Gegenstände und einige Konzerte waren Alles, was er aus mancherlei Gründen und Hindernissen

zu schaffen vermochte. Eins der mächtigsten unter den letzteren war seine eigene Kränklichkeit, die zuletzt in eine heftige Hals-Entzündung ausartete, an der er schon am 9. Juni 1823 starb. Unter seinen hinterlassenen Papieren befanden sich mehrere schätzenswerthe theoretische Aufsätze über Musik, namentlich: „Beiträge zu einer Methodologie für den Musikunterricht, insbesondere zur Erlernung des Klavierspiels". Von seinen mehrfachen Kompositionen sind besonders Cantaten und die Oper „die Rückkehr" zu nennen.

Hampel, Anton Joseph, Hornist in der Kapelle zu Dresden um 1748, wird zu den größten Hornvirtuosen seiner Zeit gezählt und ist außerdem merkwürdig als der Erfinder der besten Art der sogen. Inventions-Hörner, die der Instrumentenmacher Johann Werner in Dresden zuerst nach seiner Angabe verfertigte. Ferner ist er auch der Lehrer vieler guter Hornisten, namentlich des nachmals berühmt gewordenen Punto (Stich). Geburts- und Todesjahr dieses Meisters sind unbekannt; 1766 war er indeß noch am Leben, scheint aber kurz darauf gestorben zu sein.

Hampeln, Carl von, geboren zu Mannheim am 30. Januar 1765, wo er auch seine erste Erziehung erhielt. Die weitere Ausbildung wurde ihm in München zu Theil. Ein seltenes Talent, verbunden mit dem regsten Fleiße und der größten Neigung zur Musik, erwarb ihm bald einen bedeutenden Ruf, besonders als Violinspieler und auch als Komponist für sein Instrument. Der erste Beweis davon war, daß er als Jüngling schon vom Fürsten von Fürstenberg nach Donaueschingen zur Uebernahme der Leitung der Hofmusik berufen wurde. Nach Ableben dieses Fürsten kam er in gleicher Eigenschaft an den Hof zu Hechingen, und als auch der dasige Fürst mit Tode abging, erhielt er von mehreren Höfen sehr ehrenvolle und glänzende Anträge. Er folgte dem Rufe nach Stuttgart als Musikdirektor (mit dem Range eines zweiten Kapellmeisters), welchem Wirkungskreis er auch während beinahe 15 Jahren, vom 13. April 1811 bis zum 31. Dec. 1825 mit allem Fleiß und Eifer vorstand. Im letztern Jahre ward er wegen Augenschwäche in Ruhestand versetzt, lebte aber noch bis zum 23. Nov. 1834. In seiner Blüthezeit war er ein fertiger und geschmackvoller Violinspieler und namentlich als Quartettspieler geschätzt. Von seinen Compositionen sind nur eine konzertirende Sinfonie für 4 Violinen und ein Violin-Konzert in Es-Dur gedruckt worden.

Hanakisch heißt ein der Polonaise, besonders in Ansehung der Schlußfälle, sehr ähnlicher Tanz, der aber merklich lebhafter gespielt werden muß als die Polonaise. Wie diese steht er im $^3/_4$-Takt. Jetzt hört man sehr wenig mehr von dem hanakischen Tanze, der am gebräuchlichsten bei den Hanaken (woher auch sein Name), den ältesten Bewohnern Mährens, war.

Hand, s. Harmonische Hand.

Hand, Ferdinand Gotthelf, deutscher Philolog, geboren am 15. Febr. 1786 zu Plauen, wurde 1817 Professor in Jena und Mitdirector des philologischen Seminars, 1837 Geh. Hofrath, und starb am 14. März 1851. Daß er auch gründliche musikalische Kenntnisse hatte, bekundet seine „Aesthetik der Tonkunst" (2 Bde, Jena 1837—1841).

Handl, s. Gallus.

Handbildner, Handleiter, s. unter Chiroplast.

Handstücke nennt man kleine und leichte Tonstücke, zur Uebung für Anfänger, namentlich auf dem Fortepiano, bestimmt. Eine zweckmäßige Beschäftigung der Hände (und resp. der Finger), so wie melodische, harmonische und rhythmische Faßlichkeit und Uebersichtlichkeit sind Haupterfordernisse bei dergleichen Stücken.

Handtrommel, s. Tambourin.

Hanf, Johann Nicolaus, geboren zu Wechmar um 1630, war anfangs Kapelldirektor zu Eutin und nachher Domorganist zu Schleswig, wo er um 1706 starb, nachdem er sich durch mehrere Vokal- und Instrumentalsachen, letztere namentlich für Klavier, für seine Zeit rühmlich bekannt gemacht hatte.

Hanisch, Franz, als Oboist und auch Komponist für sein Instrument nicht unberühmt, ist ein Böhme von Geburt und war seit 1790 lange Zeit als Kammermusikus beim Fürsten v. Thurn- und Taxis zu Regensburg in Diensten. Konzerte, Variationen, Rondo's für Oboe und einige Lieder mit Guitarre-Begleitung sind von ihm erschienen. — Es giebt auch einen Posaunen-Virtuosen Namens Hanisch, der ebenfalls ein Böhme von Geburt ist und zuerst von Prag aus bekannt wurde. Nach der Zeit aber wurde er in der kaiserl. Kapelle zu Wien angestellt.

Hanke, Carl, geb. zu Roßwalde im J. 1754, wurde in seinem 22. Jahre, nachdem er zu seiner Ausbildung einige kleine Reisen gemacht hatte, als Musikdirektor in der Kapelle des Grafen Hadiz in Roßwalde angestellt. Diese Kapelle genoß, ungeachtet sie aus lauter Dienern des Grafen bestand, dennoch eines ausgezeichneten Rufes, so daß selbst Friedrich der Große, als er 1777 zum Kaiser Joseph II. durch Roßwalde reis'te, viel Freude daran fand. Für diese Kapelle (mit der auch ein Theater in Verbindung stand) schrieb nun H. Cantaten, Sinfonien, Quartette und die 5 Ballette: „Pygmalion", „Die Jäger", „Die Wassergötter", „Phöbus und Daphne" und „Die Dorfschule" — was Alles ihm einen weitverbreiteten Ruf verschaffte. 1778 aber starb der Graf und die Kapelle ward aufgelöst. H. verheirathete sich hierauf mit einer Demois. Stormkin, seiner Schülerin, die Sängerin war, und mit der er nun zu Brünn, Warschau, Breslau, Berlin, Hamburg und anderen Städten mehrere Jahre lebte: er meistens als Musikdirektor und sie als Sängerin an den dasigen Theatern. Sein Ruf wuchs durch verschiedene Ballette, Entr'actes und einige Opern, unter denen besonders die zu Warschau 1781 geschriebene „Robert und Hannchen" vielen Beifall fand. Zu Schleswig starb seine Frau am 20. April 1789, noch nicht volle 29 Jahre alt. Zwei Jahre später (1791) verheirathete er sich aber wieder mit der Sängerin Berwald, einer Schülerin von Naumann, und ging mit ihr 1792 nach Flensburg, wo er eine Singschule errichtete und ein stehendes Konzert gründete. Endlich wurde er nach Overbeck's Tode Cantor und Musikdirektor in Flensburg und war noch Anfangs der 30er Jahre unsres Jahrhunderts am Leben. — Außer den schon angeführten Kompositionen kennt man noch von ihm viele Kirchenmusiken, die Opern „Haphire", „Hüon und

Amande", „Doctor Faust's Leibgürtel", die Chöre zu „Rolla's Tod", Sinfonien, Hornduette u. s. w.

Hanke, Mad., s. vorherg. Art.

Hanser, Wilhelm, geboren zu Unterzeil in Schwaben am 12. September 1738, trat sehr früh in den Prämonstratenser-Orden und bildete sich in der Abtey Scheußenried zum guten Orgelspieler und Contrapunktisten, wie auch zum Violin- und Violoncellspieler. 1775 kam der Abt Lissoir aus dem Kloster Lavaldieu in den Ardennen auf einer Inspectionsreise auch nach Scheußenried; mit Vergnügen bemerkte er die Talente H's und erhielt die Erlaubniß, diesen nach Lavaldieu mitzunehmen. Dort angekommen, gründete H. eine Musikschule und unter seinen Schülern ist namentlich Méhul zu nennen, der 4 Jahre lang bei ihm Pianoforte-, Orgel- und Kompositions-Unterricht hatte. Grade als H. mit der Herausgabe eines verbesserten Antiphonar's und überhaupt der ganzen Kirchengesänge für die Prämonstratenser begonnen hatte, brach die französische Revolution aus und er kehrte, erschreckt von den mächtigen Ereignissen, nach Deutschland zurück. Seit der Zeit hat man Nichts wieder von ihm gehört. Erschienen sind von ihm Vesperpsalmen und andere Kirchenstücke, Sonaten für Klavier mit Violin- und Baßbegleitung. In Mscrpt. hat er Motetten, Messen und Orgelfugen hinterlassen.

Hansmann, O. F. G., geb. zu Potsdam am 30. Mai 1769, bildete sich unter Duport zu einem tüchtigen Violoncellisten und wurde 1784 in der königl. Kapelle angestellt. Dieselbe verließ er im Jahre 1790 und wurde Chordirektor an der italienischen Oper. 1796 wurde er als königl. Beamter angestellt, im J. 1809 erhielt er die Organistenstelle an der St. Peterskirche und 1833 den Charakter als Rechnungsrath. 1804 hatte er ein Singinstitut gestiftet, mit dem er klassische Oratorien, meist zu wohlthätigen Zwecken, aufführte und das im J. 1825 sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte. In diesem Jahre erhielt auch H. den rothen Adlerorden 4. Klasse. Er starb zu Berlin am 4. Mai 1836. Man hat berechnet, daß die Summe der aus H's Aufführungen seit 1815 den verschiedenen Wohlthätigkeitsanstalten Berlins zugeflossenen Gelder über 26,000 Thlr. betragen hat. Das Ehrenbürgerrecht der Stadt Berlin, das ihm 1825 der Magistrat verlieh, war demnach eine gerechte Belohnung für H's edles künstlerisches Wirken.

Hanssens, Charles Louis, geboren zu Gent am 10. Juli 1802, brachte seine Jugendzeit in Holland zu und bildete sich meist durch Selbststudium zu einem tüchtigen Violoncellisten und Komponisten. Er war erst 10 Jahre alt, als er als zweiter Cellist beim Nationaltheater zu Amsterdam angestellt wurde, und 1822 wurde er an demselben Theater Orchesterchef. 1824 ging er nach Brüssel und erhielt eine Violoncellisten-Stelle am dortigen Theaterorchester; 6 Monate darauf brachte ihm eine Cantate (zum Benefiz der Griechen geschrieben und aufgeführt) die Stelle eines zweiten Orchesterchefs ein. 1827 wurde er zum Professor der Harmonielehre an der königl. Musikschule in Brüssel gewählt und blieb in dieser Stellung bis zur Revolution von 1830. Darauf kehrte er nach Holland zurück, schrieb dort Verschiedenartiges und wurde dann

im J. 1834 Solo-Violoncellist am Theater Ventadour in Paris, vertauschte aber nach 3 Monaten diese Stelle mit der eines zweiten Orchesterchefs und Kompositeurs an demselben Theater. Die Direktion aber fallirte im J. 1835 und H. kehrte nach Holland zurück, wo er im Haag Musikdirektor an der französischen Oper wurde. 1836 lebte H. wieder in Paris, in ziemlich drückender Lage, ohne Anstellung, und 1837 hielt er sich in Brüssel auf, wo ein Requiem von ihm mit großem Beifall aufgeführt wurde. Ueber seine Schicksale nach dieser Zeit ist uns bis dato Nichts bekannt geworden. Fétis spricht mit großen Lobeserhebungen von dem Kompositionstalent H's und nennt ihn einen Künstler, der, ehrenhaft und tüchtig in seinem Streben, der Mode nie Concessionen gemacht habe und so unbekümmert um den Beifall der Menge sei, daß er nie ein Werk seiner Komposition habe drucken lassen. Man kennt von ihm Sinfonien, Cantaten, Messen, das schon erwähnte Requiem, 10 Ballets, 2 Opern (die aber nicht aufgeführt worden sind) Konzerte für Violine, Violoncello und Clarinette.

Haranc, (spr. Harangk), Louis André, geb. zu Paris im Jahre 1738, soll schon in seinem 6ten Jahre so fertig Violine gespielt haben, daß er die schwersten Sonaten von Tartini auszuführen vermochte. Von 1758—1761 reis'te er in Italien, wurde dann in der königl. Kapelle angestellt (1770 als erster Violinist), und erhielt 1775 die Ernennung zum Direktor der Privat-Konzerte der Königin. Diese Stellen verlor er natürlich nach dem Ausbruch der Revolution und mußte 1790 in das Orchester des Theaters Montansier treten. Gest. ist er zu Paris im J. 1805. Von seinen Instrumental-Kompositionen sind Sonaten für Violine mit Baßbegleitung und Violinduetten gedruckt.

Hard, Johann Daniel, Virtuos auf der Viola da Gamba, geboren zu Frankfurt a. M. am 8. Mai 1696, war anfangs als Kämmerer und Gambist in Diensten des Königs Stanislaus zu Zweibrücken, dann vier Jahre Kammermusikus des Bischofs von Würzburg und endlich 1725 würtemberg. Kammermusikus. Von Herzog Carl Alexander von Würtemberg ward er dann zum Konzertmeister und endlich vom Herzog Carl Eugen zum Kapellmeister ernannt, in welcher Stelle er zwischen 1760 und 1770 zu Stuttgart starb.

Harder, August, ein früher sehr beliebter Gesangs-Komponist, geb. 1774 zu Schönerstedt bei Leisnig in Sachsen, erhielt von seinem Vater, der Schulmeister daselbst war, den ersten Unterricht in der Musik. Nachdem er in Dresden die nöthigen Vorkenntnisse sich erworben hatte, bezog er die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren. Hier erwarb er sich seinen Lebensunterhalt durch Musikunterricht und gab endlich, im Jahre 1800 ungefähr, die Theologie ganz auf. In Leipzig blieb er wohnen und ohne bestimmte Anstellung lebte er ferner vom Stundengeben und Komponiren. Seine Gesangssachen betragen ungefähr an 50 Opera und machten ein ungemeines Glück. Am 19. Oct. 1813, als Leipzig mit Sturm erobert wurde, lag er am Nervenfieber krank, doch nicht gefährlich. Da er aber einem der Hauptpunkte der Anstürmenden ziemlich nahe wohnte, so wirkte der fürchterliche Tumult so heftig auf sein geschwächtes Nervensystem, daß er auf einmal alles Bewußtsein verlor und in diesem Zustande nach einigen Tagen verschied.

Harder, Marie von, die Tochter eines russischen Beamten, eine noch junge, aber schon sehr ausgezeichnete Pianoforte-Virtuosin. Sie ist eine Schülerin Chopin's und Charles Mayer's, lebte einige Zeit in Dresden, von wo aus sie Kunstausflüge nach Leipzig, Hannover, Wien u. s. w. machte und überall mit großem Erfolge ihr technisch sehr fertiges und von einem jugendlich frischen Vortrag gehobenes Spiel hören ließ. Augenblicklich lebt sie in Riga.

Hardouin, (spr. Harduäng), Abbé Louis, geboren zu Paris in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war nach Absolvirung seiner Studien beim Kirchenchor zu Noyon angestellt, wurde aber dann Musikmeister an der Kathedrale zu Rheims. Man hat Messen und andere Kirchenstücke von ihm.

Harenberg, Johann Christoph, eines armen Landmannes Sohn, zu Langenholzen bei Hildesheim am 28. April 1696 geboren, wurde von dem Schullehrer seines Ortes zu einem tüchtigen Klavier- und Orgelspieler gebildet und gab, während er in Hildesheim die Schule und in Göttingen die Universität besuchte, fleißig Musikunterricht. Nachdem er das Studium der Theologie absolvirt hatte, war er einige Jahre Professor am Carolinum zu Braunschweig und wurde dann Probst des St. Lorenz-Stiftes zu Schöningen, wo er am 12. November 1774 starb. Man verdankt ihm gelehrte und scharfsinnige Forschungen über die alte, namentlich hebräische Musik, die er u. A. in seinen Abhandlungen: „Veri divinique natales circumcisionis judaici, templi Salomonei, musices Davidicae in sacris, et baptismi Christianorum" (Helmstädt 1720), und „Commentatio de re musica vetustissima, ad illustrandum scriptores sacros et exteros accommodata" (im 9ten Stück der Leipz. gelehrten Zeitung von 1753) niederlegte. Ferner hat man von ihm eine interessante Abhandlung: „Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Musik im 11ten Jahrh. (im 50. Stück der Braunschweigischen Anzeigen von 1748, pag. 1001 ff.) und dann auch in denselben Anzeigen von 1747, 60. Stück, einen Aufsatz, in dem er darthut, daß der im 2. Buch Samuelis 1, 18. erwähnte Bogen kein Streit-, sondern ein musikalischer Bogen gewesen sei.

Harfe, ital. Arpa, franz. Harpe. Der Name dieses bekannten Saiteninstruments soll nach Einigen herkommen vom griech. ἅρπη — die Sichel, der sonstigen Form wegen, nach den Meisten aber von ἁρπάζω — ich reiße, weil die Saiten mit dem Finger gerissen werden. Das sehr alte Instrument ist aber durchaus keine Erfindung der Griechen. Es war unter den ältesten Völkern sehr verbreitet und beliebt, so daß Viele den Erfinder in der Person des Jubal suchen, Andere es aus der Lyra entstehen lassen, welche gleichfalls von anderen Völkeren zu den Griechen kam. Namentlich finden sich in Egypten Harfen verschiedener Art abgebildet und sie waren seit der Fabelzeit dort bei religiösen Festen so gebräuchlich, wie im gewöhnlichen Leben die Lyra. — Unter den keltischen Barden stand die Harfe gleichfalls seit den ältesten Zeiten in höchsten Ehren; vorzüglich haben sich die kaledonischen (hochschottischen) Barden mit ihren Harfen ausgezeichnet. In England und Irland wurde sie nicht minder hochgeschätzt und es blieb lange Zeit Sitte, daß man einem Verarmten Alles, nur nicht seine Harfe nehmen durfte. — Auch zu den germanischen Stämmen war

das Instrument übergegangen und die alten Franken bestraften Den sehr hart, der einen Harfenspieler an der Hand verletzt hatte. — Daß die Harfe bei den Hebräern ein vielgebrauchtes Instrument war, ist zu bekannt, als daß es noch einer breitern Erwähnung bedürfte. — Gehen wir nun sogleich zur Spitzharfe (ital. Arpanetta) oder Drahtharfe über, die den Uebergang von den alten zu den neueren Harfenarten bildet. Sie ist ungefähr 2½ bis 3 Fuß hoch, 1½ Fuß breit, unten rechtwinklig, oben auf der vordersten Seite in eine Spitze auslaufend, hat von beiden Seiten einen Resonanzboden, der mit Drahtsaiten bezogen ist, welche mit den Nägeln der Finger oder mit Fingerhüten, woran eine Spitze von Metall oder dergleichen sich befindet, gerissen werden. Die Baßsaiten sind von Messing, die Diskantsaiten von Stahl. Sie hat einen Umfang von 49 Tönen, deren abhängige etwas tiefer liegen als die Haupttöne. Beim Spielen setzt man sie vor sich, etwa auf einen Tisch, so daß die Saiten perpendiculär laufen. Die irländische Harfe ist ihr ziemlich gleich, nur daß sie einen Umfang von 43 Tönen hat und doppelchörig ist, während jene nur einchörig. Die deutsche Spitzharfe ist abgekommen; von der irländischen findet man eine Abbildung in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1826, in der Beilage zu Nr. 39. — Die Doppelharfe (ital. Arpa doppia), auch Davidsharfe genannt, ist mit Stahl- und Darmsaiten bezogen, hat zwei Resonanzböden, deren einer ganz durchgeht und den Haupttheil der Harfe ausmacht; der andere geht nur etwas über die Hälfte des Instruments. Man setzt sie vor sich, daß der Resonanzboden nach außen hin steht. An der rechten Seite oben ist für die rechte Hand eine Cymbel von Stahlsaiten angebracht. Der Umfang derselben ist von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{f}}$, der Umfang der Darmsaiten rechter Hand von d bis $\bar{\bar{c}}$ und linker Hand ebenfalls der Darmsaiten von B bis $\bar{b}$, aber nur einchörig bezogen. Sie ist zum Accompagniren sehr geschickt. — Die große Davidsharfe (Harpe lutée, spr. lüteh) hat die Form eines Triangels, dessen Haupttheil der Kasten ist, worauf der Resonanzboden liegt, der mit zwei runden Schalllöchern versehen ist. Sie besteht aus drei Hauptstücken: 1) das Corpus, das aus einem langen Viereck besteht, das nach unten breiter wird, worauf die Resonanzdecke mit ihren Oeffnungen liegt; 2) der Hals, worin die eisernen Wirbel sind. Diese Wirbel sind vorn, wo die Saiten aufgewunden werden, cylindrisch rund und mit einer Kerbe versehen, in welche das Ende der Saite gelegt wird; hinten sind diese durch den Hals gehenden Wirbel viereckig und werden hier mit dem Stimmschlüssel gedreht. Gewöhnlich ist der Hals gekrümmt; 3) die Vorderstange (Baronstange), läuft in grader Linie vom Halse herunter und bildet einen rechten Winkel. Im Stege der Resonanzdecke sind runde Löcher, in welche die Darmsaiten, die vorher mit einem Knopfe versehen wurden, vermittels runder Zapfen von Holz, die oben einen Knopf haben und Patronen heißen, befestigt werden. Die Stange trägt die größte Last der Saiten, muß daher stark und von gutem Holze sein. Der Körper ist gewöhnlich von Ahornholz und nur schwach, ungefähr wie bei den Violoncellen. Weder der Querbalken noch die Stange ist bei dieser gewöhnlichen Art der Doppelharfe hohl. Die Stimmung ist diatonisch; der Tonumfang 5—5½ Octaven.

Um nun einige zufällige Halbtöne, die im Gange auch ganz einfacher Musikstücke nicht gar selten vorkommen, hervorbringen zu können, mußte man mit dem Daumen die zu erhöhende Saite an den Hals andrücken, so daß durch die Verkürzung der Saite der Ton grade um einen halben Ton höher wurde; fis und ges, dis und es u. s. w. wurde also durch den Druck auf einer und derselben Saite hervorgebracht. Das Verfahren war beschwerlich und mangelhaft. Man erfand die Haken (crochets, spr. Kroscheh) von Messingdraht, die an der rechten Seite des Balkens oder des Halses eingeschraubt und zur Verkürzung der Saiten an diese gedreht wurden, entweder im Laufe eines Tonstückes oder gleich vor dem Anfang desselben, je nachdem es die Haupttonart des Stückes verlangte. Jede Octave hatte 5 solcher Haken für c, d, f, g und a. Allein auch diese Vorrichtung war noch mangelhaft, da der Spieler bei Ausweichungen es nicht immer in der Gewalt hatte, die Haken in der Geschwindigkeit gehörig stark und weit genug herumzudrehen; man bekam nicht selten falsche Töne dabei zu hören. 1804 erfand daher Herr von Wolfenau eine Vorrichtung für diese Haken, daß ihnen eine bestimmte Grenze beim Drehen gesetzt wurde. Ferner erleichterte er in der Oberstimme die Hervorbringung der sog. Guitarrentöne. Man konnte nach seiner Einrichtung nun aus 7 Tonarten spielen. — Früher schon hatten verschiedene Harfenspieler darauf gedacht, diese Unvollkommenheiten wegzubringen. Schon im Beginn des 18. Jahrh. hatte Johann Hausen sich eine Harfe mit den halben Tönen verfertigen lassen, so daß die abhängigen Töne nicht hinderlich lägen. Man weiß aber nichts Genaueres davon. 1787—1789 erbauete der Instrumentenmacher Bothe zu Berlin Harfen in chromatischer Stimmung. Das Format war etwas größer; die halben Töne zeichneten sich durch gefärbte Saiten aus. Obgleich der Umfang nur von C bis $\bar{\bar{\bar{f}}}$ bei größerem Formate ging, so lagen doch die Saiten sehr enge beisammen und die Spielart verlangte eine ganz andere Applikatur als die gewöhnliche. Auch diese Erfindung wurde daher nicht allgemein. — Im J. 1720 ungefähr hatte der geschickte Harfenist Hochbrucker in Donauwörth die Pedalharfe erfunden. Sie weicht in der Form von der gewöhnlichen nicht ab, außer daß sie in der Regel etwas größer ist. Hochbrucker brachte nämlich am untersten Ende der Harfen 5 eiserne Fußtritte an, durch welche die Haken an die Saiten gedrückt wurden. Dies geschah durch Drähte oder durch starke Darmsaiten, welche von den Tritten in Bewegung gesetzt wurden; sie liefen theils in der hohlen Vorderstange, theils in dem Körper nach oben und standen durch gehörige Gelenke mit den Haken in Verbindung, durch welche die Töne verändert werden sollen. Da nun diese Tritte nur bis zu einer bestimmten Tiefe herabgedrückt werden konnten, so erhielt man dadurch die größte Reinheit der halben Töne, wenn die Saiten selbst gehörig rein gestimmt waren. Der Haken liegt so lange an der Saite, als der Fuß auf dem Tritte liegt und so wie er losgelassen wird, drückt eine Feder den Haken wieder zurück. Auch hier müssen die Töne cis und des, dis und es u. s. w. als ein und derselbe Ton angesehen werden. Jeder verlangte halbe Ton wurde in allen Octaven der Harfe durch einen Fußtritt hervorgebracht, z. B. alle fis, alle cis u. s. w. Diese Pedal-

harfen erfuhren gleichfalls manche Verbesserungen oder doch Veränderungen. Cousineau (s. d.) brachte 1782 noch einen Tritt an, der ein Forte und Piano bezweckte. Dieser Tritt brachte den 1787 in Paris lebenden Harfenisten Krumpholz (s. d.) auf den Gedanken, noch zwei Tritte hinzuzufügen, um durch einen derselben den Ton bis zum fortissimo anschwellen und durch den andern ihn bis zum bloßen Gelispel herabsinken zu lassen, was auch gelang. 1797 erbauete auch C. Wilh. Ferd. Binder in Weimar Harfen mit 7 Tritten.— Im December 1808 kündigte ein praktischer Arzt D. G. C. Pfranger in Schleusingen im 18. Jahrgange der Leipz. allg. musik. Zeitung Nr. 21 eine neue Art chromatischer Harfen an. Die Nachtheile der Hakenharfe werden von ihm auseinandergesetzt, so wie die Nachtheile, die den Pedalharfen entgegenstehen, welche er jedoch für die besseren erklärt. Er findet den Mechanismus noch zu verwickelt, so daß leicht kleine Unordnungen entstehen können, die man nicht an allen Orten verbessern kann. Die Saiten werden durch das Reiben der Haken und durch das öftere Andrücken an metallene Sättel zu bald abgenutzt und machen die Töne schnarrend. Dann steht ihrer Einführung der zu hohe Preis entgegen. Seine chromatische Harfe hatte 5 volle Octaven von A bis $\bar{\bar{a}}$; die diatonische Leiter von C hatte weiße Saiten, die chromatischen Töne dunkelblaue, in's Röthliche fallende. Mit ein und derselben Fingersetzung konnte man aus 12 verschiedenen Grundtönen spielen. Schon 1804 war er mit dieser Erfindung zu Stande gekommen. — 1815 machte Lebrecht Nauwerk in Eisleben in Nr. 33 der Leipz. allg. musik. Zeitung eine Verbesserung der deutschen Hakenharfe durch Friedr. Kaufmann in Dresden bekannt, die am angeführten Orte nachgelesen werden mag. — In London fand sich 1820 ein Harfenbauer Light, der die Pedalharfe durch ein Patent Digital Harp verdrängen wollte. Sie war kaum ein Drittheil so groß als die Pedalharfe und sollte sie doch an Leichtigkeit der Handhabung und Stärke des Tones übertreffen. (Die Halbtöne wurden, wie der Name Digital Harp (Fingerharfe) zeigt, nicht vermittels Fußtritten, sondern mit den Fingern hervorgebracht.) Dies war gerade zu der Zeit, als in England die Pedalharfen sehr verbreitet waren und einen ungeheuren Preis hatten, besonders diejenigen, die nach Erard's (s. d.) Erfindung erbaut wurden. Er hatte nämlich die Pedalharfe à double mouvement (spr. — dubbl' muwemang), zu deutsch: mit doppelter Bewegung, eingeführt. Sie unterscheidet sich von den bis dahin gebräuchlichen Pedalharfen dadurch, daß jede Saite zwei Mal um einen halben Ton erhöhet werden kann, und zwar vermittels desselben Pedals, das sich zwei Mal antreten läßt. Der Mechanismus, der dies bewirkt, ist complicirt und kostete dem Erfinder jahrelanges Grübeln und manchen Versuch, ehe er ihm nach Wunsche gelang. 1820 wurden jedoch diese Harfen mit doppelter Bewegung von allen londoner Harfenmachern verfertigt und Stumpf hatte damals schon einen neuen sehr sinnreichen Mechanismus erdacht, der das Eigenthümliche hatte, daß beim ersten Antreten des Pedals die zweite Bewegung vollkommen in Ruhe bleibt, und wenn diese in Thätigkeit ist, die erste unbeweglich bleibt. Sind bei der Harfe à double mouvement alle 7 Pedale einmal angetreten, so stimmt sie in C-Dur und man kann durch Aufmachen aller Pe-

dale bis Ces-Dur, oder durch das zweite Antreten derselben bis nach Cis-Dur moduliren. Sie ist also in Hinsicht der freien Modulation nach allen Richtungen hin den bisherigen Harfen weit vorzuziehen und Light's Erfindung konnte sie, trotz ihres enormen Preises von beinahe 800 Thlrn., nicht verdrängen. — Als ein wirksamer Verbesserer im Mechanismus der Pedalharfen muß noch Dizi (s. d.) genannt werden und man lese in dieser Beziehung Näheres in der Leipz. allgem. musik. Zeitung 1824, Nr. 2. nach. Jedoch sind Erard's Harfen immer in größtem Ansehen geblieben, denn sowohl Sebastian Erard, wie nach dessen Tode sein Neffe Pierre, gingen mit den Verbesserungen der Zeit, wie sie sich erprobten, wacker fort. — Die Harfe ist in Deutschland noch nicht zu der Verbreitung gelangt wie in Frankreich und besonders in England; ein Hauptgrund ist wohl die große Theurung der Pedalharfen, welche sie nur reichen Dilettanten oder Virtuosen zur Anschaffung gestatten. Ueber die Schönheit der Wirkungen, die auf einer Pedalharfe zu erzielen sind, über den Glanz der Passagen und über den Charakter einer gewissen zarten Träumerei, der doch auch wieder bei richtiger Behandlung zu erreichen ist, brauchen wir wohl nicht weiter Worte zu machen.

Harfenbässe, so viel wie Albertische Bässe oder Arpeggirte Bässe, s. diese Artikel.

Harfenklavier, ein mit Darmsaiten bezogenes Klavierinstrument, dessen Töne vermittels an den Tasten angebrachter Stifte, die beim Niederdrücken dieser in die Saiten greifen und sie gleichsam harfenartig reißen, hervorgebracht werden. Es ist natürlich, daß bei einer solchen Spielart die Töne ungeachtet der reichen und weiten Schwingungen der Darmsaiten schnarrend werden müssen und daß daher das Instrument, dessen Erfinder auch nie bekannt geworden ist, nicht viele Liebhaber finden konnte. Die erste Kunde davon wurde in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Deutschland lautbar; später hat man nichts mehr davon gehört.

Harfenregal hieß ein Schnarrwerk, welches vor Alters bisweilen in den Orgeln angebracht wurde und nichts anders war als ein gewöhnliches Regal (s. d.) von geringer Tongröße.

Harfenzug, eine Veränderung, die man ehedem zuweilen an den Klavieren anbrachte und welche darin bestand, daß sich durch das Anziehen oder Schieben eines Zuges mittels einer mechanischen Vorrichtung vor den Hämmern oder Tangenten, zuweilen auch über den Saiten, kleine messingene Häkchen an diese anlegten, welche bei den Schwingungen der Saiten ein gewisses leichtes Schnarren des Tones bewirkten und diesem etwas Harfenartiges geben sollten. Die Verhäßlichung, die der Klavierton durch diesen H. erlitt, ließ ihn bald wieder aus den Klavieren verbannen.

Harlaß, Helene, geboren zu Danzig um 1786, kam schon im zartesten Kindesalter nach München, wo der damalige churfürstl. Hofmusikus Labik, der über ihre Herkunft immer den Schleier des Geheimnisses deckte und nur ahnen ließ, daß sie das natürliche Kind vornehmer Eltern sei, ihre Erziehung besorgte und sie als Mädchen von 15 Jahren in ein Nonnenkloster brachte, aus welchem

sie jedoch, da ihr das klösterliche Leben nicht zusagte, nach weniger als einem Jahre wieder austrat und durch die Gnade des damaligen Churfürsten, nachmaligen Königs Max Joseph, weil man an ihr eine ausgezeichnete Sopranstimme entdeckt hatte, dem Hofsänger Lasser, einem zu jener Zeit sehr geschätzten Gesanglehrer, zur Ausbildung übergeben wurde. Sie machte auch bald so bedeutende Fortschritte, daß sie sich bei Hofe hören lassen konnte und so viel Beifall erhielt, daß sie als churfürstliche Hofsängerin angestellt wurde. Später veranlaßte man sie, auf dem Theater aufzutreten und ihre Vorzüge traten auch hier in das hellste Licht, so daß sie sogar in der münchener ital. Oper neben den anerkannt ersten Talenten sich würdig zu behaupten vermochte. Nach wenigen Jahren heirathete sie den königl. General-Secretär von Geiger, verließ die Bühne und wirkte nur noch in den Hof-Konzerten. Als jedoch nach einigen Jahren diese Ehe getrennt wurde, kehrte die Sängerin unter ihrem Geburtsnamen wieder auf die Bühne zurück und blieb bis an's Ende ihrer Laufbahn — sie starb im Spätjahr 1818 am Nervenfieber — der Liebling des Publikums. Sie war wirklich eine der trefflichsten deutschen Sängerinnen jener Zeitperiode und wurde auch als solche auf ihren Reisen in anderen großen Städten, besonders aber in Wien, anerkannt. Weniger soll sie in Italien, wo sie im J. 1815 war, gefallen haben.

Harmatias war der Name eines daktylischen Nomos der alten Griechen, welcher von dem ältern Olympius aus Phrygien erfunden worden sein soll.

Harmodion, der Name eines Liedes, welches zu Athen an gewissen Festen zu Ehren des Harmodius, weil er die Stadt vom Joch der Pisistratiden befreit hatte, gesungen wurde.

Harmonica, ein Instrument, bei welchem Glasglocken durch Streichen zum Erklingen gebracht werden. Man kannte schon lange die schönen Töne, die entstehen, wenn man mit einem nassen Finger auf dem Rande eines Trinkglases herumfährt. Ein Irländer, Namens Puckeridge, war der Erste, dem einfiel, auf solche Weise Stücke zu spielen. Er nahm eine Menge Gläser von verschiedener Größe, stellte sie in einer Reihe neben einander auf den Tisch, stimmte sie, indem er mehr oder weniger Wasser hineingoß, je nachdem der Ton es erforderte, und spielte darauf, indem er seine Finger über den Rand gleiten ließ. Danach machte ein gewisser Delaval in London die Sache nach, jedoch verbessert durch zweckmäßigere Wahl und Form der Gläser, und dieser war es auch, den Franklin (s. d.) im J. 1762 zuerst hörte. Er wurde durch den herrlichen Glaston sehr überrascht und es gelang ihm nach manchen Versuchen, ein wirkliches Instrument herzustellen, das er Harmonica nannte und bei dem glockenförmige, auf einer Spindel befestigte und vermittels eines Schwungrades in Kreislauf gesetzte Gläser durch Berührung mit benetzten Fingern zum Erklingen gebracht werden. 1763 machte er es zuerst bekannt. — Die H. besteht im Wesentlichen noch heute aus einem länglich viereckigen und auf vier Füßen ruhenden Kasten, dessen oberer Theil abgehoben werden kann. Die gläsernen Glocken oder Schalen, die nach dem Verhältniß der Höhe der Töne immer kleiner werden, haben in dem Mittelpunkte ihrer Peripherie ein ausgeschliffenes

Loch und sind auf einer eisernen Welle oder Spindel dergestalt in einander geschoben und mit Kork befestigt, daß sie einander nicht berühren, sondern immer der Rand der folgenden kleinern unter dem Rande der vorhergehenden größern ein wenig hervorragt, so daß alle auf der Spindel befestigte Glocken eine kegelförmige Gestalt gewinnen und im Ganzen auch der Glockenkegel genannt werden. Die die halben Töne angebenden Glocken haben zur Unterscheidung einen Goldrand. Die Spindel, welche an ihren beiden Enden zwei Zapfen hat, die an den beiden schmalen Enden in Pfannen laufen, ist mit einem Schwungrade verbunden, welches vermittels eines Trittes durch den rechten Fuß des Spielers in Bewegung gesetzt wird und die Glocken dem Spieler entgegen um ihre Achse treibt, so daß sie sich beim Spielen des Instruments von selbst an die darauf gelegten Finger des Spielers reiben und der Ton so lange ausgehalten werden kann als man will. Vor dem Spielen werden die Glocken mit reinem Wasser, wovon das Ueberflüssige sich in ein dazu bestimmtes Behälter im Gehäuse sammelt, durch einen Schwamm angefeuchtet und die Hände des Spielers von allem Fettigen und vom Schweiße sorgfältig gereinigt. Nachdem die Glocken in Bewegung gesetzt sind, legt der Spieler die Finger stärker oder schwächer, je nachdem er den Ton haben will, an die Glocken und der über Alles angenehme, mit keinem andern vergleichbare Ton erfolgt und kann vom stärksten Forte bis zum verhallendsten Piano modificirt werden. Die Behandlung der H. hat viele Schwierigkeiten, die nur durch lange Uebung beseitigt werden können, auch eignet sie sich nur für Stücke von langsamer Bewegung und ernstem Charakter, vorzüglich zum Choralartigen, wobei die zerstreute Harmonie immer die schönste Wirkung macht. — Die Franklin'sche Harmonica hatte anfangs nur über zwei Octaven, vom kleinen c bis zum zweigestrichenen g; Jos. Aloys Schmittbauer aber (s. d.) erweiterte den Tonumfang vom kleinen c bis zum dreigestrichenen f. Die obenerwähnten Goldränder an den Glocken für die halben Töne rühren von J. L. Röllig (s. d. und weiter unten) her; Franklin färbte die Glocken, damit der Spieler die Töne besser finden könne, mit den 7 Farben des Prisma, so daß C roth, D orange, E gelb, F grün, G blau, A indigofarbig, H violett wurde, und wiederholte dieses in den verschiedenen Octaven, so daß die Gläser von einerlei Farbe immer eine Octave auseinanderstanden. — Röllig hielt die Färbung der Vibration der Glocken für nachtheilig und ließ sie weg. — Da das Spielen der Harmonika mit den Fingern unläugbar für schwachnervige Personen zu angreifend ist und selbst Ohnmachten hervorbringen kann, so suchte man dem Uebel durch allerhand Veränderungen am Instrumente abzuhelfen. Nach Forkel soll der Abt Mazucchi demnach der H. die Einrichtung gegeben haben: daß er die Glocken in einem 2 Fuß langen Kästchen befestigt habe, dessen Breite sich nach dem Umfange der Gläser richtete. Der Ton wurde durch einen Violinbogen hervorgebracht, dessen Haare mit einer Mischung von Colophonium und Terpentin oder Wachs, oder auch mit Seife bestrichen wurden, wodurch der Ton nicht nur eben so sanft als mit bloßen Fingern werden sollte, sondern es wurde auch versichert, daß auf diese Weise alle Glocken, die mit den Fingern nur schwer zur Ansprache gebracht werden können,

nie versagen. Man konnte mit zwei und mehreren Bogen spielen. Er hat auch Versuche mit metallenen Glocken und Holzschalen gemacht, deren letztere einen der Flöte ähnlichen Ton hervorgebracht haben sollen. Diese Veränderungen wurden aber verdrängt durch die Erfindung der Tasten-Harmonica. Sie wurde 1785 von dem Mechanikus Hessel aus Petersburg erfunden, der sie Klavier-Harmonica nannte. Sie hatte 4 volle Octaven und ging im Basse bis zum G der großen Octave. Die Form war die eines kleinen Schreibpultes, in dem 3 Schichten Glocken neben einander angebracht waren, die durch den Fußtritt in Bewegung gesetzt wurden. Der Rahmen, der die Tasten einschloß, befand sich an der linken Seite des Pultes, das offen sein mußte, wenn man den ordentlichen Harmonica-Ton vernehmen wollte; war es nicht offen, so klang es nur wie eine Gambe. Es gehörte aber viele Uebung dazu, den Glocken durch genau abgewogenen Druck der Finger auf die Tasten den Ton abzugewinnen. Diesem Uebel und verschiedenen anderen half Röllig in Berlin ab, welcher 1786 verbesserte Tasten-Harmonica's bauete. Man konnte sie mit Tasten und zugleich auf die gewöhnliche Art mit bloßen Fingern spielen. — Mit der Harmonica von Röllig kam auch die vom Organisten Nicolai zu Görlitz bereits 1784 erbauete fast gänzlich überein. — Auch ein gewisser Deuden in Paris hat sich mit der Verbesserung dieses Instruments beschäftigt. Er gab den Glocken eine etwas andere Gestalt, welche eine leichtere Ansprache befördern sollte; der Mechanismus war so eingerichtet, daß die Glocken bald schneller, bald langsamer in Umlauf gesetzt werden konnten; dann wurde die Ansprache der Glocken durch einen angefeuchteten Tuchstreifen verbessert, auf den man die Finger legte. Endlich konnte man die Tastatur verschieben, um aus allen Tönen zu spielen. — 1789 erfand der Professor Klein zu Petersburg eine Tasten-Harmonica, in welcher die Glocken von F bis zum dreigestrichenen f auf 3 verschiedenen Wellen befestigt waren, die durch eine Drehscheibe so bewegt werden, daß die tiefsten sich in derselben Zeit ein Mal um ihre Achse drehen, während die mittleren es zwei Mal und die höheren es drei Mal thun. Die Glocken werden durch kleine Stückchen von gewöhnlichem Waschschwamm, die auf kleine Polster von Roßhaaren oder Filz an den Tangenten befestigt sind und vor dem Spielen mit Wasser befeuchtet werden, zur Ansprache gebracht. Die 49 Glocken sind von dem reinsten und weißesten Glase. Das Gehäuse hat die Form eines Schreibpultes. Eine ausführliche Beschreibung mit einer saubern Zeichnung findet man in der Leipz. allg. musik. Zeitung Jahrg. 1799, Nr. 42. — Alle Versuche, die Harmonica durch Tasten für Liebhaber leichter spielbar zu machen, hielten sich nicht, weil theils die Körper, welche bei der Reibung der Glocken die Menschenhaut ersetzen sollten, sich zu schnell abnutzten und durch das öftere Anfeuchten bald faulten, theils weil der Ton dadurch von seinem idealischen Wesen sehr viel verlor und der Ausdruck durch die todten Fingersurrogate unmöglich so seelenvoll sein konnte, als wenn das lebendige Gefühl der Finger unmittelbar aus den Glocken die Töne herauszieht. — Die Harmonica, welche in neuerer Zeit äußerst selten noch vorkommt, gab zu einer Menge Instrumenten, die sich alle auf durch Tasten bewirkte Friction gründen, Veranlassung, wie

die mehr oder weniger gelungenen Erfindungen von Chladni, Kaufmann, Riesfelsen, Leppich, Buschmann u. A. beweisen. Auch wurden mehrere unbedeutende Instrumente, um sie interessant zu machen, mit dem Namen Harmonica beehrt, die weiter keine Aehnlichkeit mit ihr haben, als eben den Namen, wie z. B. die Maultrommel: Mundharmonica, die Aeoline: Phisharmonica, die Stahlgeige: Stahlharmonica u. s. w. — Auch ein Kinderinstrument existirt unter dem Namen Harmonica, zuweilen auch Glasharmonica genannt. Dasselbe besteht aus einem kleinen, ungefähr 1—1½′ langen und 2—3″ hohen, sonst aber verschieden geformten Kasten, dessen obere Decke einen ungefähr 3 Finger breiten Einschnitt hat, unter welchem schmale Glasstückchen auf zwei straff angezogenen Bändern liegen, die mit kleinen Hämmerchen von Korkholz geschlagen und so zum Klingen gebracht werden. Da die Höhe und Tiefe der Töne hier von der Kürze und Länge der Glasstreifen abhängt, so sind diese natürlich in der Tiefe länger (neben dem Raume zwischen den beiden tragenden Bändern nach, denn über diese hinaus geht die Schwingung nicht) und nehmen mit der Breite jenes Einschnittes im Kasten immer mehr ab, bis zu dem höchsten Tone, der die kürzeste Glasstreife hat. Die Stimmung ist gewöhnlich diatonisch, vom eingestrichenen c bis zweigestrichenen c, bisweilen auch einige Töne höher und tiefer; man kann sie aber auch chromatisch einrichten durch Zufügung weiterer Glasstreifen für die Halbtöne. Das Glas zu den Streifen, die gewöhnlich 1″ breit sind, ist ordinäres Fensterglas, weiß oder grün. — Hinsichtlich der äußern Behandlung verwandt mit diesem Kinderinstrument ist das Holz- und Strohinstrument, auf dem Gusikow (s. d.) sich hören ließ und das auch wohl Holz-Harmonica genannt wird. In der von Gusikow verbesserten Gestalt besteht das Instrument aus 29 Stücken Roth- oder Weißtannenholz, die an beiden Enden zugespitzt die Form eines Halbcylinders haben, sich nur durch ihre Länge unterscheiden und in mehreren Reihen auf 5 mit Stroh umwundenen längeren Stäben ruhen, die ihnen Raum zu den nöthigen Schwingungen gewähren. In der ersten Reihe auf der rechten Seite, also auf dem ersten und zweiten Strohbündel, liegen die längsten jener Holzstäbe, aber auch diese sind nicht völlig gleich, indem sie von Unten nach Oben immer kürzer werden. Auf dem dritten und vierten Strohbündel ruht mit der vorigen in grader Linie eine zweite Reihe von sieben Stäben, zwischen beiden aber, auf dem zweiten und dritten Strohbündel, liegen ebenfalls sieben Stäbe, so daß ihre Körper in den Zwischenräumen der vorigen sich befinden. Die letzte Reihe auf dem vierten und fünften Strohbündel enthält nur sechs Stäbe, liegt aber ebenso wie die zweite, so daß also die erste und dritte und die zweite und vierte in grader Linie liegen. Die Länge der Stäbe nimmt zuerst von der ersten zur letzten Reihe, dann wieder in jeder einzelnen, immer von Unten nach Oben, aber nicht sehr merklich, ab. Die Stäbe sind unter sich mit Bändchen locker befestigt. Zum Erklingen wird das Instrument, wie das Hackebrett (s. d.), durch zwei hölzerne Schlägel mit einem Knopf am Ende gebracht. — Schon vor Gusikow hatte ein böhmischer Landmann ein Instrument construirt, das in Theorie und Spiel der obenerwähnten Holzharmonica ganz gleich war; nur waren die Stäbe nicht aus Tannen-,

sondern aus Lindenholz, waren zwischen den Stellen, wo die Schwingungsknoten sich bilden, etwas ausgehöhlt und lagen in einem tragbaren Kasten, nicht auf Strohbündeln, sondern auf mit Tuch überzogenen anderen längeren Holzstreifen. Statt der Holzstäbe bediente sich der Bauer auch Alabasterstreifen, die in der Form eines verschobenen länglichen Vierecks ganz glatt geschliffen und nirgends vertieft waren. In diesem Falle nannte er das Instrument Steinharmonica.

Harmonicello, s. unter Bischoff (Joh. Carl).

Harmonichord, s. Kaufmann.

Harmonicon, eine mit einer kleinen Flötenorgel verbundene Tasten-Harmonica. Um dem letztern Instrumente mehr Umfang und Stärke zu geben und es auch zum Vortrag schnellerer Tonstücke und zu verschiedenen Modificationen der äußern Gestaltung des Tones, z. B. staccato und dergleichen, geschickt zu machen, kam der Magister Wilhelm Christian Müller in Bremen (s. d.) auf die Idee, noch ein zweites, völlig für sich bestehendes, im Tone der Harmonica ähnliches Instrument damit zu verbinden. Dies konnte natürlich nur die Flöte sein. Er brachte daher zuerst zwei Flötenregister, eins zu 8′, das andere zu 4′, neben der Harmonica (in demselben Kasten) an, deren Pfeifen er aus Buchsbaum drehen ließ. Später fügte er noch ein drittes Flötenregister zu 2′ hinzu, dessen Pfeifen aus Ebenholz gedreht waren, und endlich auch noch eine Oboenstimme zu 8′, deren Ton in der Tiefe dem Fagott sehr ähnlich war und zur Schärfe und Verstärkung des Ganzen sehr viel beitrug. Diese 4 vollständigen Orgelregister vertheilte er nebst der Harmonica in zwei Manuale. Der Blasebalg, durch welchen die Flötenstimmen den nöthigen Wind empfingen, befand sich unter dem Kasten des Instruments, der wenig größer war als der einer gewöhnlichen Harmonica, und ward wie die Glockenwelle durch einen Fußtritt in Bewegung gesetzt. Später soll er auch einen Tremulant an dem Instrument angebracht haben; doch hat dieses überhaupt wenig Theilnahme gefunden, wie alle Veränderungen an der Harmonica, von der Müller natürlich auch den Namen für seine Combination erborgte.

Harmonie ist in der Musik 1) die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äußern Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- oder Gesammtklange, d. h. einem Akkorde; 2) das aus der Natur der Consonanzen hervorgehende Verhältniß des einen Tones zum andern, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen; 3) die Beschaffenheit eines ganzen Tonstückes, insofern es, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Akkorden angesehen wird, oder — was dasselbe ist — das Verhältniß der einzelnen Bestandtheile eines ganzen Tonstückes sowohl zu einander unter sich, als zu der dem ganzen Tonstücke und seinem Charakter unterliegenden ersten Idee. — Der Ausdruck Harmonie wird auch als gleichbedeutend mit Akkord gebraucht und man spricht z. E. von einer Dominanten-, Septimenharmonie u. s. w., ferner von einer engen oder weiten (zerstreuten) Harmonie, was identisch ist mit der engen und weiten Lage eines Akkords (s. Akkord). — Ueber die Urbedeutung des Wortes Harmonie, als Uebereinstimmung und schöne Ordnung der einzelnen Theile eines Kunstwerkes, brauchen wir uns, weil allen Künsten gemeinsam, nicht zu verbreiten.

Harmoniefolge, dasselbe was Harmonieschritt (s. d.).

Harmonielehre ist der Theil der Lehre von der Tonsetzkunst, welcher alle in der Musik vorkommenden Tonverbindungen in sich faßt, d. h. welche sich mit den Akkorden, deren Verwendung zu Modulationen u. s. w. beschäftigt.

Harmoniemusik (zuweilen auch bloß Harmonie genannt) ist eine solche Musik, welche bloß von Blasinstrumenten, d. h. Rohr- und Blechinstrumenten zusammengenommen, ausgeführt wird. Die für Harmoniemusik gesetzten Tonstücke hießen früher Parthien.

Harmonieschritt, so viel wie Fortschreitung von einem Akkord zum andern.

Harmoniesprung, die Folge zweier nicht im nächsten Grade der Verwandtschaft stehender Accorde.

Harmonik ist derjenige Theil der musikalischen Grammatik, der sich mit der Lehre von den Intervallen, Tonleitern, Tonarten, Tongeschlechtern, Consonanzen und Dissonanzen u. s. w. beschäftigt. Einige scheiden nicht so streng und halten Harmonik für identisch mit Harmonielehre (s. d.), theilen also der Harmonik auch die Lehre von Accorden, Modulation u. s. w. zu.

Harmoniker wurden unter den griechischen Tonlehrern die Anhänger des Aristoxenos genannt, welche, den Kanonikern entgegen, behaupteten, daß bei Berichtigung des Tonsystems nicht die mathematische Klanglehre, sondern das Ohr als Schiedsrichter gelten müsse.

Harmoniphon, deutsch wohl auch Klavier-Oboe genannt, ist ein 1837 von J. P. Panis in Paris erfundenes Blasinstrument mit einer Claviatur, das die Oboe und das Bassethorn ersetzen soll, ohne die Schwierigkeiten zu haben, welche genannte Instrumente in so hohem Maße bieten. Der ganze Körper ist 15″ lang, 5″ breit und 5″ hoch und intonirt wird das Instrument mit dem Munde mittels eines elastischen Rohres, in welches man die Luft einbläst, während die Finger sich auf der Claviatur bewegen, welche so eingerichtet ist wie eine Pianoforte-Claviatur und die Tonlöcher öffnet oder schließt, aus welchen der Ton hervordringt. Der Ton ist dem einer Oboe sehr ähnlich und kann nach Belieben schattirt werden, je nach dem stärkern oder schwächern Einblasen der Luft; auch bietet es gar keine Schwierigkeiten im Ansatz und es können Doppeltöne angegeben, ja sogar ganze zweistimmige Stücke gespielt werden. Der Tonumfang ist der der Oboe. Der Erfinder hat auch einen Blasebalg hinzugefügt, der das Einhauchen der Luft mit dem Munde unnöthig macht; jedoch fehlt beim Gebrauche des Blasebalgs die schöne Ton-Modification und man thut immer besser, denselben wegzunehmen (was leicht geschehen kann) und das Instrument mit dem Munde anzublasen. — Das sind ungefähr die Nachrichten, welche französische Blätter über das H. gebracht haben; wir haben nicht gehört, daß das Instrument eine Verbreitung gefunden hätte.

Harmonisch ist Alles, was sich auf das Akkordliche in einem Tonstücke bebezieht, oder, in einem weitern ästhetischen Sinne, Alles was auf die schöne Uebereinstimmung und Anordnung der einzelnen Theile und deren Darstellung Bezug hat.

Harmonische Hand ist die der Sage nach von Guido von Arezzo erfundene

und daher auch gewöhnlich nur die Guidonische Hand (s. indeß den Artikel Guido) genannte Art und Weise, vermittels einer Hand, oder vielmehr an den Bestandtheilen einer auf einer Tafel gezeichneten Hand, die Töne und Tonarten zu lehren. Die Namen der Töne und Tonarten wurden auf die Glieder und Muskeln der 5 Finger geschrieben, und so zwar, daß ihre Folge nach dem sog. Quintenzirkel einen schneckenförmigen Kreis um die Peripherie der Hand bildet; z. B. bei den Namen der Tonarten (zu deren Erlernung die Hand übrigens erst in neuerer Zeit angewendet wurde) C-Dur in der Mitte der innern Hand, G auf dem Daumenmuskel, D auf dem ersten Gliede des Zeigefingers, A auf dem des mittleren Fingers, E auf dem des 4ten Fingers u. s. w. — bis der Kreis bei cis unter der Lage von C sich erweitert und nun die äußersten Glieder der Finger berührt. Die Solmisationssylben ut, re, mi, fa, sol, la, si wurden vor Alters ähnlich so aufgezeichnet; doch läßt sich mit Worten das nicht so deutlich und genau beschreiben als praktisch, durch eigene Anschauung, zeigen; der Wißbegierige wird daher wohlthun, eine solche Hand selbst anzusehen. In Gerber's neuem Tonkünstler-Lexikon Bd. 4 pag. 575 findet sich u. A. eine Abbildung davon. — In neuerer Zeit hat z. B. Logier die harmonische Hand als Unterweisungsmittel wieder hervorgesucht; heutzutage wendet man sie wohl fast gar nicht mehr an.

Harmonische Mehrdeutigkeit, s. Mehrdeutigkeit.

Harmonische Theilung der Octave. Jede Tonart stellt sich ursprünglich so dar, daß ihre Tonica den Anfangs- und Schlußton abgiebt, z. B. C-Dur in folgender melodischen Form: c d e f g a h c. Der erheblichste der Mitteltöne zwischen dem Anfangs- und Schlußtone ist die Dominante, als Grundton und Hauptpunkt des Bewegten im Tonsysteme; man kann sie also als Unterscheidungspunkt im Laufe der Tonfolge ansehen und diese in zwei Hälften

c d e f g - g a h c

zertheilen. Diese Theilung nun nannten die älteren Tonlehrer die harmonische, die ganze Anordnung der Tonfolge aber einen modus authenticus, primarius, principalis, dux-dominus u. s. w. — Für uns heutzutage ist der Begriff der harmonischen Theilung entbehrlich und antiquirt.

Harmonometer (Harmoniemesser) nennt man jedes Instrument, durch welches das mathematische Verhältniß der Töne zu einander (die Summe der Schwingungen des tonerregenden oder tönenden Körpers u. s. w.) ermittelt werden kann. In dem Art. Akustik sind mehrere derartige Instrumente angeführt.

Harnisch. 1) Otto Siegfried, war um 1588 Cantor am Domstift St. Blasius zu Braunschweig, dann von 1603—1621 Cantor am Pädagogium zu Göttingen und nach der Zeit endlich Kapellmeister zu Celle, wo er starb. Er war ein gelehrter Musiker und komponirte eben so fleißig, als er theoretische Werke und Abhandlungen über Musik schrieb. Einige von diesen sind noch jetzt vorhanden, wie auch von seinen Kompositionen, die hauptsächlich in geistlichen und weltlichen Liedern und in Kirchenmusiken bestanden. Sein bemerkenswerthestes Werk dürfte sein: „Artis musicae delineatio etc.“ (Frankfurt 1608). 2) Johann Jacob H. lebte um die Mitte des 17. Jahrh. und war in jener

Zeit als Kirchenkomponist sehr beliebt. Mehrere Motetten, Konzerte für 4 bis 9 Stimmen, Psalmen u. s. w. erschienen von ihm, neben Anderem, zu Worms (1652) unter dem Titel „Calliope mixta“. Mehr ist derzeit nicht über ihn bekannt.

Harpa oder Arpa, der ital. Name der Harfe (s. d.).

Harpeggiatur, Harpeggio, Harpeggiren, dasselbe wie Arpeggiatur u. s. w. (s. Arpeggio).

Harper, Thomas, ein ausgezeichneter Trompeten-Virtuos, geb. zu Worcester im J. 1788, kam in seinem 10ten Jahre nach London und studirte unter Eley's Leitung die Musik. Später war er lange Zeit als Hornist und Trompeter bei einem Regimente, so wie auch an mehreren kleinen Theatern, endlich aber kam er an das Drury-Lane-Theater, an die ital. Oper u. s. w. und starb am 20. Jan. 1853. Seine Söhne Thomas und Charles sind geschickte Künstler, der Erstere auf der Trompete und der Andere auf dem Horn, und Edmund (der in Irland lebt) ist ein guter Pianist und hat auch einiges Hübsche komponirt.

Harpichord, dasselbe was Arpichord (s. d.).

Harpinella oder Arpinella, wörtlich: eine kleine Harfe, eine Art Harfe in Form einer Apollo-Lyra (s. d.), die oben an beiden Seiten mit Saiten bezogen ist und wie die Harfe gespielt wird, der Baß nämlich mit der linken und der Diskant mit der rechten Hand. Sie wird wie die Pedalharfe in Es-Dur gestimmt und der Umfang der Töne ist auf der Seite, wo die Baßsaiten liegen, vom großen C bis zum eingestrichenen a, und auf der linken Seite, wo die Diskantsaiten liegen, vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen g. Die 6 Töne vom eingestrichenen d bis zum eingestrichenen a hat das Instrument also auf beiden Seiten, damit sie, wenn sie vorkommen, entweder mit der rechten oder linken Hand gegriffen werden können, wie der Spielende es am bequemsten findet, und um jede Unterbrechung in der Scala zu vermeiden, die nothwendig entstehen würde, wenn die Hand aus ihrer gewöhnlichen Lage auf die andere Seite des Bezuges springen müßte. So wie die Pedalharfe sieben Pedale hat, durch deren Hülfe man in andern Tonarten moduliren kann, so hat die Harpinella sieben Manuale oder kleine Winkel, welche vermittels eines Mechanismus überall auf die Töne des Instrumentes wirken, eben wie die Pedale auf der großen Harfe, und deren man sich bei den Modulationen bedient. Man kann auf diese Weise z. B. von der Tonart Es-Dur sogleich zur Dominanten-Tonart B-Dur durch das Manual a übergehen u. s. w., ohne das Instrument umzustimmen, bloß durch die Manuale zu den Grundtönen f, c, g, d, a, e, als zu den sog. Paralleltönen. Das Instrument ist demnach, wiewohl nicht zu großen Konzerten bestimmt, doch ziemlich vollständig und daher zur Kammermusik und besonders zum Accompagnement des Gesanges sehr geschickt; auch ist es viel portativer und weniger theuer als die Pedalharfe. Seine ganze Höhe beträgt nur ungefähr 2½ Fuß rheinisch und die Breite 1¼ Fuß.

Harrer, Gottlob, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. Musikdirektor in Leipzig, hatte in seiner Jugend Italien besucht und dort den Contrapunkt

studirt. Von Friedrich dem Großen hatte er sich, als derselbe 1745 sich einige Zeit in Leipzig aufhielt, seiner trefflichen musikalischen Kenntnisse wegen vieler Aufmerksamkeiten zu erfreuen und mußte ihm täglich auf dem Flügel accompagniren. Seiner geschwächten Gesundheit wegen ging er 1764 nach Carlsbad, starb daselbst aber bald nach seiner Ankunft. Gedruckt ist von seinen Werken nur sehr wenig; doch kennt man von ihm Kirchensachen (darunter die Oratorien „Der Tod Abels", „Gioas Rè di Giuda", 3 Passions-Oratorien), Sinfonien, Konzerte für verschiedene Instrumente, Flötenduo's, Klaviersonaten u. s. w. — Außerdem hinterließ er noch eine theoretische Schrift: „Specimen contrapuncti octava etiam in decima convertibilis".

Harris, Renatus, ein berühmter Orgelbauer, hatte seine Kunst bei seinem Vater erlernt und kam mit diesem um die Mitte des 17. Jahrh. aus Frankreich nach England. Nach dem Tode des berühmten Dallans (1672) galt er für einen der vorzüglichsten Orgelbauer in ganz England. Er hat auch mehrere große Werke dort aufgerichtet, u. A. die große Orgel in der Kathedrale zu Dublin (um 1680). Er starb 1725, nach Mattheson schon 1724. — Sein Sohn und Schüler, John H., war ebenfalls als Orgelbauer berühmt.

Harsley, (spr. Härslih), William, geb. zu London am 15. November 1774, erhielt anfangs eine nur dürftige Erziehung und fing auch erst in seinem 16ten Jahre an Musik zu lernen. Ernstere und tiefere Studien machte er erst von seinem 23ten Jahre an und schon 1800 wurde er zu Oxford Baccalaureus der Musik. Nun machte er sich auch als Komponist einiger Kirchensachen und als Orgelspieler vortheilhaft bekannt, und 1803 erhielt er die Stelle als Organist an der Waisen-Kapelle, die er aber 1812 mit der an der Belgrave-Kapelle vertauschte. (Motetten, Canon's, Glee's u. s. w.)

Harson, (....), starb als noch junger Mann im März des Jahrs 1792 zu Berlin, wo er an der Marienkirche Organist war. Er wird einer der besten Schüler Kirnberger's genannt und sein Orgelspiel soll vortrefflich gewesen sein.

Hart, s. Dur.

Hart, 1) Joseph, geb. zu London im J. 1794, trat als Chorknabe in die St. Paulskirche und erhielt dort Musikunterricht bei Sale. In seinem 10ten Jahre schon vermochte er den Organisten Attwood bei vorkommenden Fällen zu ersetzen, und vervollkommnete sich später noch mehr im Orgelspielen bei Wesley und Cook. Im Klavierspielen hatte er eine Zeit lang Unterricht bei J. B. Cramer. Nachdem er mehrere Organistenstellen in den Grafschaften Essex und Middlesex bekleidet hatte, kehrte er 1815 nach London zurück und gab Musikunterricht. Dann wurde er Chordirektor bei der englischen Oper und schrieb als solcher eine Oper „Der Vampyr" und mehrere Farcen. 1825 hat er auch einen Abriß der Harmonie- und Kompositionslehre herausgegeben. — 2) Philipp H., Sohn des James H., der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. in der königlichen Kapelle zu London angestellt war, wurde geboren daselbst um 1670 und starb als Organist im J. 1750. Man findet Arbeiten von ihm in einigen Kirchenmusik-Sammlungen damaliger Zeit, und 1728 und 1729 publicirte er Orgelfugen, die sehr geschätzt wurden, und das Morgenlied aus Milton's „verlornem Paradies".

Hartig, Franz Christian, geboren zu Heldenberg in der Wetterau den 31. Januar 1750, machte seine ersten wissenschaftlichen Studien im Kloster zu Helmstadt und lernte auch daselbst Musik. Nachher trat er zu Mannheim in's Seminar und blieb daselbst fünf Jahre. In Oppenheim war er dann zwei Jahre Musikdirektor, worauf er dann nach Mainz ging, wo ihn der Theaterdirektor Marchand kennen lernte und ihn überredete, die Theater=Carrière zu wählen. Er debütirte dann auch in Mannheim und hier verschaffte ihm seine schöne Tenorstimme die Gunst des Churfürsten Carl Theodor, der ihn im J. 1771 bei dem berühmten Sänger Raff noch weiter ausbilden ließ. Nachher wurde er Hofsänger und erster Tenorist an der italienischen Oper. Bei der Uebersiedelung des Hofes nach München folgte H. diesem dahin und sang noch bis um's Jahr 1799. Darauf zog er sich nach Mainz zurück und lebte daselbst noch im Jahre 1812. — Seine Tochter Johanna, nachher unter dem Namen der Madame Koch bekannt, war eine gute Sängerin und wurde zu München am 14. März 1779 geboren. Daselbst debütirte sie auf dem Theater im J. 1794, sang dann vier Jahre in Stuttgart und war 1799 in Mannheim engagirt. Hier heirathete sie auch den Schauspieler Carl Koch, sang aber dann nicht mehr lange auf dem Theater.

Hartknoch, Carl Eduard, Sohn des verstorbenen und einst sehr geachteten Buchhändlers Hartknoch in Dresden, geb. zu Riga, wo sein Vater früher lebte, trieb zuerst die Musik nur als Nebensache, wählte sie aber später zu seinem Lebensberufe und bildete sich in Weimar unter Hummel's Leitung im Klavierspielen und der Komposition aus. Die meiste Zeit seines spätern Lebens brachte er in Moskau zu, wo er als Musiker sehr geachtet war und im J. 1834 starb. Erschienen sind von ihm u. A.: Eine Klaviersonate, eine Sonate für Klavier und Violine, Exercicen für Klavier und Tänze.

Hartmann, 1) Carl, einer der berühmtesten Flötenvirtuosen des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Altenburg um 1750 und erhielt dort auch seine künstlerische Bildung. 1786 ließ er sich in Hamburg mit Beifall hören, reis'te dann noch einige Jahre und war auch eine Zeit lang in Rußland als Musikdirektor angestellt; 1790 war er in Erlangen und ging dann nach Frankreich, und starb zu Paris im Anfang des jetzigen Jahrhunderts als Mitglied des Orchesters der großen Oper. (Konzerte, Duo's, Fantasien, Variationen für Flöte.) — 2) Caroline H., geb. 1808 zu Münster bei Colmar, war die Tochter eines Fabrikbesitzers und bildete sich in Paris (1833) unter Chopin's und Liszt's Leitung und durch beharrliches Selbststudium zu einer vortrefflichen Pianistin. Leider verursachten ihr die zu großen Anstrengungen beim Studiren eine Brustkrankheit, der sie am 30. Juli 1834 schon unterlag. — 3) Christoph Heinrich H., geb. zu Rudisleben im Amte Arnstadt (in Thüringen) um 1750 und gestorben als Organist zu Eimbeck um 1826, hat Sonaten für Klavier allein und mit Begleitung von Violine und Violoncello, Lieder, Uebungsstücke herausgegeben und auch eine zweiaktige Oper „Das Zauberschloß" komponirt. — 4) Johann H., stand als Konzertmeister in Diensten des Herzogs von Ploen und kam 1768 nach Kopenhagen, wo er viel für Kirche und Theater schrieb.

Seine Oper „Balder's Död" (Balder's Tod) nannte man im großen Style, an Gluck mahnend, geschrieben und in einer andern — „Die Fischer" — kam zuerst das nachher in den Volksmund übergegangene Lied „Kong Christian stod ved hojen Mast" (König Christian steht am hohen Mast) vor. Er starb im J. 1791. Sein Sohn, August H., war noch im J. 1841 Cantor an der Garnisonkirche in Kopenhagen. Ein Sohn von diesem ist Johann Peter Emil H., geboren am 14. Mai 1805 zu Kopenhagen, der sich als talentvoller Komponist bewährt hat und in Dänemark als solcher hochgeachtet dasteht. Er hatte Musikunterricht bei seinem Vater, widmete sich aber der Kunst nicht ausschließlich, sondern studirte die Rechte und erhielt auch in Kopenhagen eine Staatsanstellung, neben welcher er jedoch eine Zeit lang das Amt eines Organisten an der Garnisonkirche versah. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: die Opern „Der Rabe" und „Die Corsaren", eine Sinfonie, Klaviersachen, Lieder und Gesänge. — 5) Johann Gottfried Henning H., geb. den 28. Mai 1779 zu Hamburg, erhielt schon in früher Jugend von seinem Vater, dem Rathsmusikus Johann Samuel Hartmann, Anweisung im Singen, Klavier- und Violinspielen. Späterhin unterwies ihn Schwencke im Generalbaß und der Komposition. Kurz nach Ausbruch der französischen Revolution war eine Operntruppe aus Frankreich gekommen und bei derselben wurde H. als Violinist angestellt; 1799, nachdem er eine Zeit lang Andreas Romberg's Unterricht genossen hatte, folgte er einem Rufe nach Petersburg, wo er zuerst am Orchester des französischen Theaters angestellt wurde. Später wurde er als Orchesterdirektor an der deutschen Oper angestellt und ging als solcher im J. 1806 auf Reisen, um für das Petersburger Theater Sänger und Sängerinnen, sowie für die Kapelle Musiker zu engagiren, was ihm auch befriedigend gelang. 1821 brouillirte er sich mit dem Generaldirektor der kaiserlichen Orchester und nahm seinen Abschied, den er auch mit Pension erhielt, ward aber 1822 mit erhöheter Besoldung wieder angestellt. Nachdem er im Jahre 1826 auf einer Urlaubsreise seine Vaterstadt besucht hatte, reis'te er im Jahre 1827 auf kaiserliche Kosten nach Italien, zog sich aber auf der Rückreise durch den Umsturz seines Wagens unweit Krakau eine bedeutende Erkältung zu und konnte nur mit äußerster Mühe Petersburg erreichen. Hier dirigirte er noch zwei Mal, sank aber dann, völlig erschöpft, auf's Krankenlager und verschied am 6. März 1828, betrauert von Allen, die ihn als Musiker und Mensch kannten. — 6) Michael H., nach Cornetto's Tode, also nach 1650, landgräfl. hessischer Kapellmeister zu Cassel, war vorher eine Reihe von Jahren als Hofmusikus daselbst angestellt und starb gegen 1670.

Hartung, 1) Carl August, zu Ende des vorigen Jahrh. Organist an der reformirten Kirche zu Braunschweig, komponirte viele Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung und auch Orgelsachen, welche letztere aber zumeist Manuscript geblieben sind. — 2) Johann Michael H., einer der berühmtesten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte auf dem Schlosse Vippach bei Erfurt und bauete in mehreren Orten Thüringens vortreffliche Werke. Er starb um 1780. — 3) Michael H., ein Lautenmacher, lebte zu Anfang des 17. Jahrh. zu Padua, von wo aus seine Instrumente, die lange Zeit überaus geschätzt und theuer bezahlt

wurden, sich über ganz Europa verbreiteten. Er war (wie schon der Name zeigt) ein Deutscher von Geburt, lernte aber seine Kunst in Venedig bei Leonhardt Tieffenbrucker d. j.

Hartverminderter Dreiklang ist nach einigen Theoretikern der Dreiklang auf der zweiten Stufe der weichen Tonart, bestehend aus Grundton, erhöheter kleiner Terz und kleiner Quinte, z. B. in **a moll**:

Mit hinzugefügter Septime und in der zweiten Umkehrung entsteht aus ihm der häufig gebrauchte Terz-Quarten-Accord mit übermäßiger Sexte:

Der hartverminderte Dreiklang ist eben so wie der doppeltverminderte nur ein uneigentlicher Dreiklang, und beide sind nur zur Erklärung des übermäßigen Sextaccordes willkührlich aufgestellt worden.

Hartwig, Carl, um die Mitte des vorigen Jahrh. Organist und Musik-Direktor zu Zittau, war ein fleißiger und seiner Zeit auch beliebter Komponist; doch ist allem Vermuthen nach von seinen Werken nichts im Druck erschienen und die 6 Flöten-Konzerte, 1 Violinkonzert, 17 Ouvertüren, Magnificate, Quartette u. s. w., die man noch von ihm kennt, haben sich nur in Abschriften erhalten.

Hasenbalg, Johann Friedrich, geb. zu Werna in der Grafschaft Hohenheim im J. 1771, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, besuchte nachher aber mehrere öffentliche Schulen, die zu seiner Bildung viel beitrugen. 1807 ward er als Musikdirektor am Martineum zu Braunschweig angestellt und 1828 an dem vereinigten Gesammt-Gymnasium, wobei die Sing-Chöre der beiden früheren Braunschweiger Gymnasien unter seine Oberleitung gestellt wurden. Auch errichtete er in Braunschweig eine Singakademie, der er zwölf Jahre vorstand, und war als Lehrer mit großem Erfolg thätig. Vor seiner Anstellung am Martineum beschäftigte er sich viel mit dem Harfenspielen und brachte es auch zu großer Geschicklichkeit darin; später ließ er es aber liegen und beschäftigte sich überhaupt vorwiegend theoretisch (durch Unterrichtgeben und Komponiren) mit der Musik. Er hat Kirchensachen, Sonaten für Harfe und Violine, Variationen für Harfe u. s. w. komponirt. — Seine beiden Töchter, Caroline und Hermine, bildeten sich zu sehr geschickten Dilettantinnen; die Erstere (nachmals an den Professor und Hofrath Marx in Braunschweig verheirathet) wurde eine sehr gute Klavierspielerin, und die Andere erwarb sich viel Fertigkeit auf der Harfe.

Hasert, Johann, geb. zu Berga am 1. April 1680, ward von Jugend auf für die Kunst gebildet und brachte es besonders als Trompeter zu einer für seine Zeit eminenten Fertigkeit, nahm auch 1701 als Trompeter Kriegsdienste, verließ diese aber 1708 wieder. 1709 ward er als Hoftrompeter zu Eisenach angestellt. Hier entwickelte er auch sein Talent zu mechanischen Arbeiten, das sich schon früh bei ihm gezeigt hatte. Er verfertigte zuerst kleine Klaviere, dann

bauete er auch Violinen, Violoncelle und andere Streichinstrumente, und gegen 1730 hatten dieselben eine solche Vollkommenheit erlangt, daß sie zu jener Zeit theuer bezahlt wurden. Dies ward Ursache, daß er in seinen späteren Jahren die Musik selbst wenig mehr trieb, sondern hauptsächlich der Instrumentenbaukunst lebte. Sein Todesjahr findet sich nirgends angegeben; doch weiß man, daß er 1732 noch am Leben war.

Hasler oder **Haßler,** drei Brüder: Johann Leonhard (gewöhnlich Hans Leo v. H. genannt), Jacob und Caspar. Ihr Vater, der zugleich auch ihr Lehrer in der Musik war, hieß Isaac H. und lebte als Musikus zu Nürnberg. Der ältere, Johann Leonhard, wurde daselbst geboren 1564, und ging, nachdem er dem Unterricht seines Vaters entwachsen war, 1584 nach Venedig, wo ihn der berühmte Andrea Gabrieli im Contrapunkt unterrichtete. Auf seiner Rückreise nach Nürnberg ward er 1585 von dem Herrn von Fugger (Octavianus II.) in Augsburg als Organist angestellt. Als solcher schrieb er seine berühmten vierstimmigen Canzonetten und fünf- bis achtstimmigen geistlichen Festgesänge (28 lateinische Motetten), Madrigalen, Messen u. s. w., die mehrmals aufgelegt worden sind. 1601 kam er unter der Regierung Kaiser Rudolphs II. als Hofmusikus nach Wien, wo er seiner großen Kunstmeisterschaft wegen in den Adelstand erhoben wurde und viele mehrstimmige deutsche Gesänge, Ballette, Gagliarden, Intraden u. s. w. schrieb. 1608 trat er als Hoforganist in die Dienste der beiden Churfürsten von Sachsen, Christian II. und Johann Georg. Von Letzterm ward er so sehr geschätzt, daß er sich fast stets in dessen Nähe befand. Im J. 1612 machte er auch eine Reise mit ihm nach Frankfurt a. M. und hier starb er in demselben Jahre noch (am 8. Juni) an der Schwindsucht. Als Orgelspieler galt dieser H. zu seiner Zeit für den größten Meister in ganz Deutschland, und ihm gebührt auch das Verdienst, von ungefähr 1600 an den Grund zu den jetzigen leichteren Melodien der Kirchenlieder in der evangelischen Kirche gelegt zu haben, weshalb seine dahin gehörenden Werke, die meistens zu Nürnberg gedruckt wurden, nachher aber an verschiedenen Orten mehrmals neu aufgelegt worden sind, einen unvergänglichen historischen Werth haben, wie überhaupt alle seine Werke das Gepräge des Klassischen jener alten Zeit an sich tragen. Mehrere von seinen Choralmelodien befinden sich u. A. auch in dem zu Strasburg erschienenen Hizler'schen Choralbuche. — Jacob, der zweite Bruder, wurde geboren zu Nürnberg im J. 1566 und starb zu Hechingen als Organist des damaligen Grafen von Hohenzollern. Auch er wird zu den berühmtesten Orgelspielern seiner Zeit gerechnet und komponirte viele Messen, Magnificate, Psalmen u. s. w., die von 1601—1608 zu Nürnberg erschienen; darunter ist u. A. der 51. Psalm für 8 Stimmen, der sehr geschätzt wird. — Caspar, der dritte Bruder, stand als Künstler dem ältesten, Hans Leo, am nächsten. Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt geworden. 1587 ward er Organist zu Nürnberg und blieb dies auch bis an seinen Tod im J. 1618. Mit seinem Bruder Hans Leo war er unter den 53 Organisten, welche die berühmte Orgel zu Gröningen 1596 untersuchen und abschätzen mußten. Auch als Klavierspieler genoß er eines weit verbreiteten Rufes. Arbeiten von ihm findet man in der von ihm 1598 zu Nürnberg heraus-

gegebenen Sammlung „Symphoniae sacrae von 4, 5 bis 16 Stimmen" (von verschiedenen Meistern komponirt), von der 1600 noch ein zweiter Theil erschien.

Haslinger, die Firma einer der größten Musikalienhandlungen in Deutschland; ihr jetziger Besitzer ist Carl H., der Sohn von Tobias H., welcher Letztere die Handlung in Flor gebracht hat. Carl H. ist am 11. Juni 1816 geboren und selbst tüchtiger Musiker, von Czerny im Klavierspielen und von Seyfried in der Komposition gebildet, der auch Verschiedenartiges seiner Komposition publicirt hat. Tobias H. ist am 1. März 1787 zu Zell in Ober-Oesterreich geboren und am 18. Juni 1842 zu Wien gestorben. Die Firma Haslinger datirt von 1826, wo Tobias das Geschäft von S. A. Steiner & Comp. übernahm.

Hasse, Joseph Adolph, geb. am 25. März 1699 zu Bergedorf, einem kleinen Städtchen unweit Hamburg, wo sein Vater, Peter H., Organist war und ihm den ersten Unterricht in der Musik gab. Dann auf die Schule nach Hamburg gekommen, entwickelten sich des Jünglings Talente so sehr, daß der Dichter Joh. Ulrich König, nachmals königlich polnischer Hofpoet, auf ihn aufmerksam wurde und ihn 1718 dem damals unter Keiser blühenden Opern-Theater als Tenoristen empfahl. Hier in Hamburg waren die melodischen Tonwerke des genannten Keiser vom anregendsten Einfluß auf ihn, und er hatte es im J. 1722 schon so weit gebracht, daß der obgenannte Dichter König ihn als Hof- und Theatersänger nach Braunschweig empfehlen konnte, wo er im J. 1723 auch mit seiner ersten Oper „Antigonus" öffentlich hervortrat. Das Werk wurde mit großem Beifall aufgenommen. Um desto mehr aber empfand er den Mangel einer guten theoretischen Ausbildung und entschloß sich sogleich, diese in Italien zu suchen, das damals an gefeierten Opernkomponisten und guten Schulen reich war. Mit Erlaubniß des Herzogs reis'te er 1724 ab. Anfangs machte er hier nicht von seinem Gesange, sondern von seinem Klavierspiele Gebrauch und fand in dieser Beziehung allgemeine Bewunderung. In Neapel fing er an die Tonsetzkunst unter dem berühmten Nic. Porpora zu studiren, fühlte aber bald, daß dieser ihm nicht genüge. Er sehnte sich nach dem Unterrichte des damals in Neapel lebenden Alessandro Scarlatti, welcher allgemein für den größten Komponisten Italiens galt. Zufällig war er bald mit dem berühmten Manne in Gesellschaft zusammen; sein Klavierspiel und sein bescheidenes Benehmen hatten Scarlatti's Aufmerksamkeit so auf ihn gezogen, daß dieser, den Wunsch des jungen talentvollen Mannes bemerkend, ihm sich selbst zum Lehrer anbot. Fleiß und Eifer waren nun bei H. so groß, daß ihn Scarlatti bald (1725) seinen lieben Sohn nannte. Kurz darauf erhielt er von einem reichen Kaufmanne den Auftrag, eine Serenade für 2 Singstimmen zu setzen; Farinelli und die Tesi trugen sie öffentlich vor und der Zulauf war so außerordentlich als der Beifall. Man trug ihm sogleich auf, für 1726 eine Oper für die königliche Bühne zu komponiren. Es war „Sesostrate". Sie erfüllte die Hörer mit Entzücken und Bewunderung, wie seine zweite „Attalo Rè di Bitinia", so daß er überall „il caro Sassone" (der geliebte Sachse) genannt wurde. Von jetzt an war sein Glück gemacht. Die vorzüglichsten Städte Italiens beeiferten sich, ihn als Maestro

an der Spitze ihrer Theater zu besitzen. So kam er dann 1727 nach Venedig, wo er für Kirche und Theater komponirte, und zwar mit solchem Glücke, daß er nicht bloß der Liebling der Damen, sondern des ganzen Publikums wurde. Er hielt sich aber eingezogen und trat auch nicht einmal als Klavierspieler öffentlich auf. Nur in Privatgesellschaften entzückte er zuweilen sowohl durch seinen gefühlvollen Gesang als durch sein feuriges und edles Klavierspiel. Er war so beliebt, daß man ihm die Kapellmeisterstelle am Conservatorio degl' Incurabili übertrug. Damals war die schöne, überall hochgefeierte Sängerin Faustina Bordoni von London nach Venedig zurückgekehrt, ohne öffentliche Anstellung sich selbst lebend und nur in Privatzirkeln zuweilen singend. Hier wurde viel von dem gefeierten jungen Deutschen gesprochen, und Faustina gestand endlich zu, H's Bekanntschaft machen zu wollen. Es wurde nun eine glänzende Gesellschaft veranstaltet und Hasse erschien in derselben, einfach gekleidet, wie er gewohnt war, und mit seiner zurückhaltenden Bescheidenheit auftretend, so daß, wer ihn nicht kannte, schwerlich in ihm den ausgezeichneten Künstler gesucht hätte. Erst am Klaviere zeigte er sich in seinem vollen Glanze. Mit Entzücken erfüllte sein Spiel und Gesang die ganze Versammlung, und auch Faustina stand begeistert neben seinem Stuhle, ohne daß er im Feuer der Begeisterung ihrer achtete, oder sie auch nur bemerkt hätte. Ohne miteinander zu reden, gingen Beide auseinander; aber der caro Sassone war auch der Sängerin theuer geworden und sie reichte ihm (nach näherer Bekanntschaft) ihre Hand zum ehelichen Bunde. Gehoben und begeistert durch seine Liebe zu der schönen und geistvollen Sängerin, veredelten sich seine Werke mehr und mehr und sein Ansehn stieg demgemäß. In diese Periode fällt die Komposition seines berühmten Miserere für 2 Soprane, 2 Alte und Streichquartett, das alljährlich zu Venedig am Charfreitag aufgeführt wird (oder doch lange Zeit wurde) und das Martini wundervoll zu nennen pflegte. Für das Theater schrieb er die Oper „Artaserse", in der seine Gattin zum Entzücken des Publikums das erste Mal wieder öffentlich auftrat, und auch „Demetrio" wurde noch in Venedig von ihm komponirt. Es konnte nicht fehlen, daß H's durch seine Gemahlin verdoppelten Triumphe auch außerhalb Italiens Wiederhall fanden, und die Folge war, daß Beide an den glänzenden Hof Augusts, Königs von Polen und Churfürsten von Sachsen, gezogen und H. zum Ober-Kapellmeister und Faustina zur ersten Hof- und Opernsängerin mit einem beträchtlichen Gehalte ernannt wurden. 1731 begaben sie sich nach Dresden, und die erste Oper, die H. hier schrieb und zur Aufführung brachte, war „Alessandro nell' Indie", die einen ungeheuren Succeß hatte, aber leider ihn auch um den Alleinbesitz seiner angebeteten Gattin brachte. Denn gar zu glanzvoll zudringlich hatte er die Vorzüge derselben in's schönste Licht zu stellen sich bemüht, als daß nicht der geschmackvolle und feurige August für die in jeder Beziehung schöne Sängerin hätte glühen sollen. Hasse'n wurde demnach unter den Fuß gegeben: er möge zum Besten der Kunst eine Reise nach Italien machen. Tiefen Kummer im Herzen, aber sich in's Unabänderliche fügend, ging er nach dem Lande seiner ersten Triumphe ab und verweilte dort bis 1740, nur dann und wann auf kurze Zeit Dresden besuchend und in der

Zwischenzeit auch einem Rufe nach London folgend (1733), wo er von den Feinden Händel's diesem als Rival gegenübergestellt und auch mit großer Auszeichnung behandelt wurde, trotzdem aber nicht lange dort verweilte, wahrscheinlich weil er doch die innere Ueberzeugung von Händel's überragender Größe hatte, mit der er doch vielleicht auf die Dauer nicht hätte concurriren können. — Unterdessen hatten sich in Dresden mancherlei Veränderungen zugetragen, auch in den Verhältnissen Faustinens, die jedoch als Künstlerin fortwährend des höchsten Ansehens genoß und noch immer Einfluß genug besaß, den sie auch insofern benutzte, daß sie ihrem Manne, als dieser 1740 nach Dresden zurückkehrte, in den dortigen Opern-Angelegenheiten freie Hand verschaffte, die er früher nicht so ganz hatte. H's Thätigkeit für die Musik in Dresden war auch so groß. erfahren und umsichtig, daß die Erfolge für Fremde und Einheimische nicht verborgen bleiben konnten. Die Zahl seiner Kompositionen, die er um diese Zeit theils neu schuf, theils umarbeitete, war sehr bedeutend und sein Ruhm verbreitete und erhöhete sich mehr und mehr. Als Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kesselsdorf 1745 siegreich in Dresden einzog (am 18. December), befahl er, daß am Abend des folgendes Tages H's neueste Oper „Arminio" aufgeführt werden sollte. Die Ausführung erwarb sich des Königs reichsten Beifall; besonders gewann Faustina seine Bewunderung und über den Vortrag des Orchesters war er entzückt. An jedem Abend der neun Tage, die Friedrich in Dresden verweilte, accompagnirte H. dem König auf dem Flügel und erhielt von ihm zum Andenken einen kostbaren Ring, und das Orchester ein Geschenk von 1000 Thalern. Trotz der Kriegsunruhen blieb die Dresdner Oper höchst glänzend; der Churfürst August war über den Zustand des Landes getäuscht. Ein großes Leidwesen für H. war es, daß 1755 ihn eine anhaltende Heiserkei befiel, die ihm seine schöne Tenorstimme für immer raubte; mit zunehmenden Jahren wurde selbst seine Sprache so leise, daß man Mühe hatte, ihn zu verstehen. Ein noch größeres Unglück traf ihn im J. 1760 bei der Beschießung Dresdens durch die Preußen, wobei ihm außer einem großen Theil seiner Habe alle Manuscripte seiner Kompositionen verbrannten, die er eben zum Druck in Ordnung gebracht hatte. Der härteste Schlag aber war es für den thätigen Mann, daß er und seine Gattin bei der allgemein nothwendig gewordenen Einschränkung des Dresdner Hofes 1763 in Pension gesetzt wurden, was ihm, wenn er auch noch ganz gut zu leben hatte, doch seinem liebgewordenen Wirkungskreise entzog. Er ging nun mit seiner Familie nach Wien, wo er für den Carneval und zu Hoffesten bis 1766 außer sechs Opern noch viele Musikstücke für die Kammer setzte. 1769 komponirte er das von seinen meisten übrigen Werken abweichende Intermezzo „Piramo e Tisbe". Seine letzte Oper war „Ruggiero", welche 1771 zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand in Mailand aufgeführt wurde. Nach dem Wunsche seiner Gemahlin zog der vom Podagra geplagte Mann nach Venedig, wo sie ihre letzten Tage in fortgesetzter Thätigkeit für die Kunst, in Frieden und Ruhe beschlossen. Auch hier komponirte er noch Manches von Bedeutung. Namentlich sandte er durch den Kapellmeister Schuster eine vierstimmige Messe und das vielgenannte Requiem nach Dresden, das er nicht für sein Begräbniß,

sondern für die Obsequien Augusts III. geschrieben hatte. Als seine allerletzte Arbeit wird ein Te Deum genannt, das er um 1780 verfaßte und welches bei Anwesenheit des Pabstes in Venedig aufgeführt wurde. Gestorben ist er zu Venedig am 23. December 1783. Franz Sal. Kandler hat mit vieler Mühe 1820 seine verfallene Ruhestätte in der Kirche SS Ermagora e Fortunato, gewöhnlich S. Marcuola genannt, aufgefunden und ihm ein Denkmal von weißem Marmor errichten lassen. — H's Kompositionen sind an Zahl so ungeheuer bedeutend, daß sie wohl schwerlich von Jemand genau angegeben werden können; er selbst kannte sie zuletzt nicht mehr alle. Seine Opern allein zählen über 100; alle Texte Metastasio's, ausgenommen „Themistocle", hat er in Musik gesetzt, manche nicht bloß ein Mal, sondern zwei, drei und sogar vier Mal. Dann hat er viele Libretti von Apostolo Zeno komponirt und die Zahl seiner Kirchenwerke, Kammer- und Konzertsätze ist Legion. Ein detaillirtes Verzeichniß seiner Werke in annähernder Vollständigkeit findet man in Gerber's altem und neuem Tonkünstler-Lexikon und in Fétis' „Biographie universelle"; wir verzichten darauf, dieses hier auszuschreiben: denn die Raumverhältnisse unsres Buches verbieten uns die Seiten mit bloßen Titeln von Werken auszufüllen, deren Inhalt für unsere Zeit ganz obsolet geworden ist. Trotzdem aber soll nicht gesagt sein, daß man nicht noch heute in H's Komposition eine Fülle anmuthiger und fließender, nicht von der Begleitung erdrückten Melodien, große Zierlichkeit und Angemessenheit in der Darstellung des sangbar Charakteristischen fände. Hätte sich in ihnen mit dem melodisch Einfachen und rhythmisch Uebersichtlichen und Faßlichen noch eine tiefere Durchdringung des Harmonischen offenbart und hätte er weniger nach der Schablone gearbeitet (was aber bei der Vielzahl seiner Produktionen fast nicht zu vermeiden war), so würde sein Einfluß noch größer gewesen sein, als er es in der That war, und sich auch länger gehalten haben. Wohl eher, als er dachte, ist die Prophezeiung in Erfüllung gegangen, die er in Mailand, wo neben seinem „Ruggiero" der „Mitridate" des jungen Mozart aufgeführt wurde, in Beziehung auf sich und andere seiner Zeitgenossen aussprach: „Ueber dieses Kind (Mozart) wird man uns Alle vergessen". — Um 1650 lebte ein Nicolaus Hasse als Organist und Komponist in Rostock, von dem 1656—58 mehrere Sammlungen Allemanden, Couranten, Sarabanden u. s. w. für Clavicymbel und Streichinstrumente und geistliche Lieder gedruckt wurden. Ferner verstarb zu Magdeburg gegen 1700 ein Hasse als Dom-Organist, von dem wir aber weiter Nichts wissen, und zwei Hasse, Vater und Sohn, blüheten in Hamburg als Flügel- und Klavierbauer, waren aber 1773 bereits gestorben. Endlich gab es noch einen Franz Xaver Hasse, der beim Bischof von Basel Musikdirektor war und 1751 zu Augsburg 6 Streichtrio's herausgab.

Hasse, Faustina (auch nur Faustina genannt), geborene Bordoni, eine im vorigen Jahrhundert hochgefeierte Sängerin. Sie ward 1700 zu Venedig geboren, und ihre Eltern, wohlhabend und angesehen, ließen ihr eine in jeder Beziehung sorgfältige Erziehung geben. Ihre Gesangsbildung erhielt sie von dem berühmten Gasparini und in ihrem 16ten Jahre trat sie in Venedig in

der Oper „Ariodante" zum ersten Male auf. Rauschend war der Beifall, den sie erhielt; aber sie war weit entfernt mit sich selber zufrieden zu sein, im Gegentheil fing sie nun erst recht an zu studiren und arbeitete sich namentlich in die Singweise des Bernacchi ein. Nach drei Jahren trat sie dann wieder auf und wurde nun schnell die gefeierteste Sängerin in ganz Italien. Von Venedig ging sie nach Neapel und Florenz, und in letzterer Stadt wurden sogar Denkmünzen auf sie geprägt; 1724 war sie in Wien und machte auch hier großen Eindruck, trotzdem daß sie mit den Cabalen einer Gegenpartei zu kämpfen hatte. 1726 debütirte sie in London, wohin sie Händel für die königliche Akademie der Musik engagirt hatte, und hier brach auch der famose Streit zwischen ihren Anhängern und denen der Cuzzoni aus (s. im Art. Händel). Hochgeehrt und reich belohnt begab sie sich zu Ende des Jahres 1728 nach ihrer Vaterstadt Venedig zurück und lebte dort in anständiger Zurückgezogenheit, ohne öffentlich aufzutreten, bis sie Hasse kennen lernte und sich mit ihm vermählte. Ihre fernere Geschichte fällt also nun mit dem Leben dieses berühmten Komponisten zusammen und man hat sie demnach im Art. Hasse nachzulesen. Wann sie gestorben, ist bis jetzt nicht ermittelt werden. — Ihre Stimme war ein Mezzo-Sopran von nur 2 Octaven Umfang; aber alle Töne waren gleichmäßig gebildet, stets rein, im Leisesten wie im Stärksten, das sie nie übertrieb, wie sie sich denn überhaupt Nichts zumuthete, als was vollkommen in ihrer Gewalt stand. Alles war im genauesten Ebenmaß, Alles rund und voll, gleich groß im ausgehaltenen Tone und in schnellen Wendungen bis in's kleinste Verhältniß herab, immer neu waren ihre Verzierungen und immer angemessen, Feuer verband sie mit Besonnenheit, die deutlichste Aussprache verschönte den eindringlichen Wohllaut ihres hinreißenden Gesanges und eine junonische Schönheit stand im Bunde mit Allem, was zur vollendeten Schauspielerin für Heldinnen und edle Liebhaberinnen gehört. Dazu standen ihr alle Talente des feinen geselligen Lebens vollkommen zu Diensten, ihre Unterhaltung war geistreich und ihr Anstand tadellos; kein Wunder also, daß sie Hoch und Niedrig zu bezaubern und hinzureißen vermochte. — Rochlitz, in dem 4ten Bande seines Buches „für Freunde der Tonkunst", hat der Faustina einen gut geschriebenen Abschnitt gewidmet.

Hasselt, Anna Marie Wilhelmine von, nachgehends unter dem Namen Hasselt-Barth bekannt, eine vortreffliche Sängerin, wurde zu Amsterdam am 15. Juli 1813 geboren, kam aber schon in ihrem zehnten Jahre nach Deutschland und erhielt ihre Erziehung und den ersten musikalischen Unterricht in Frankfurt a. M. und Offenbach, wo sie bis zum Jahre 1828 blieb. In diesem Jahre begab sich ihr Oheim mit ihr nach Karlsruhe, wo sie ihr Studium des Gesanges unter der Leitung des berühmten Bassisten und Gesanglehrers Joseph Fischer begann und durch zwei Jahre fortsetzte. Gegen Ende des Jahres 1829 führte ihr Oheim sie nach Florenz, wo sie ihre Schule unter der Leitung des berühmten Singlehrers Pietro Romani vollendete. 1831 wurde sie in Triest als Primadonna engagirt und trat als Ezilda in der Oper „Gli Arabi nelle Gallie" von Pacini zum ersten Male mit großem Beifall auf. Nach beendigter Stagione bereis'te sie mehrere Städte Italiens und erhielt ein Engagement für die Konzerte

in Vicenza, wo sie neben Rubini sang. Für den Carneval 1833 wurde sie am Theater Carlo-Felice zu Genua engagirt und noch im nämlichen Jahre kehrte sie nach Deutschland zurück. In München ließ sie sich zuerst in einem Konzerte hören, trat dann als Imogene in Bellini's „Pirat" auf und wurde in Folge des Beifalls, den diese Leistung erhielt, als königliche Hofopernsängerin engagirt. Im Sommer des Jahres 1838 gastirte sie in Wien und wurde auch dort im Jahre 1839 am Kärnthnerthor-Theater engagirt. In Rollen wie die Donna Anna, Jessonda, Norma u. s. w. feierte sie glänzende Triumphe.

Haßloch, Christiane Magdalene Elisabeth, geborene Keilholtz, wurde zu Pirna im Jahre 1764 geboren und betrat in ihrem 15ten Jahre zu Mannheim die Bühne. 1795 ging sie an das deutsche Theater zu Amsterdam und sang daselbst drei Jahre lang. Dann wurde sie in Cassel engagirt, heirathete hier den Sänger Haßloch und sang bis zum Jahre 1804 mit großem Beifall. Nach dieser Zeit entfernte sie sich von Cassel und man hat Nichts wieder von ihr gehört.

Hatamo, s. Kabaro.

Hattasch, 1) Disma, geb. zu Hohemaut in Böhmen im J. 1725, war von 1751 bis an seinen Tod, der am 13. October (?) durch einen Schlagfluß schnell erfolgte, in herzoglich gothaischen Diensten und wurde in seiner Blüthezeit zu den vorzüglichsten damaligen Violinspielern gerechnet. Er hat auch mehrere Solo's für sein Instrument und einige Sinfonien komponirt, die aber nicht im Druck erschienen sind. — Seine Frau, Anna Franziska, s. Benda, Anna Franziska. — 2) Heinrich Christoph H., nach Einigen ein jüngerer Bruder Disma's, 1739 geboren, war am Theater zu Hamburg als Schauspieler engagirt und hat die Operetten „Der Barbier von Bagdad", „Der ehrliche Schweizer" und „Helva und Zeline" komponirt; aus letzterer Oper sind zu Hamburg 1796 einzelne Nummern im Druck erschienen.

Hatzfeld, 1) August Graf von, zwar nur Dilettant, aber einer der fertigsten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts. Er war Domherr zu Eichstädt und hielt sich die meiste Zeit am churfürstlich Mainzischen Hofe auf. Als Musiker verdankte er viel dem berühmten Vachon in Paris, mit dem er im freundschaftlichsten Verhältnisse lebte. Auch Mozart war ein inniger Freund von ihm und trug nicht wenig zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung bei. Am ausgezeichnetsten war er im Quartettspiel. Er starb im Januar 1787, erst 31 Jahre alt. — 2) Hugo Graf von Hatzfeld, war zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Mainzischer Gesandter in Berlin und zeichnete sich durch gründliche musikalische Kenntnisse und namentlich als Sänger aus. Reichardt sagt von ihm, daß er eine der schönsten Tenorstimmen und einen sehr geschmackvollen Vortrag besessen habe. 1807 kamen in Berlin 6 Romanzen seiner Komposition heraus. — 3) Wird auch eine Gräfin von Hatzfeld genannt, die 1783 zu Bonn und nachher in Wien lebte, wo sie unter die bedeutendsten Sängerinnen und Klavierspielerinnen gezählt wurde.

Haube, s. Hut.

Hauck, s. Hauk.

Haudeck, Joseph, in Böhmen im J. 1762 geboren, bildete sich bei früh erwachter Neigung zur Musik sorgfältig in dieser Kunst unter der Leitung seines Vaters, der Kammermusikus in Dresden war. Als dieser kränkelte, übernahm H. 1786 unentgeltlich seinen Dienst und ward erst um's J. 1826 wirklicher Kammermusikus. 1827 äußerte er den Wunsch, in Ruhestand versetzt zu werden und erhielt auch durch C. M. von Weber's Vermittelung eine Pension, die er bis zum 10. Oct. 1832 genoß, wo er in sehr kümmerlichen Verhältnissen starb. Er war sowohl in theoretischer wie in praktischer Beziehung ein verdienter Musiker und leistete namentlich Vorzügliches auf dem Horn.

Haudimont, (spr. Odimong), Abbé Joseph Meunier d', geb. zu Paris im J. 1751, war zuerst Chorknabe an der Kirche St. Eustache, trat dann in's Seminar zu Soissons und kam in seinem 19. Jahre nach Paris zurück, wo er im Chor der Kathedralkirche angestellt wurde und von Homet, dem Kapellmeister an derselben, Kompositions-Unterricht erhielt. 1782 wurde die Musikmeisterstelle an der Kirche der Saints-Innocents vacant; H. erhielt sie und bekleidete sie bis 1788, wo die genannte Kirche mit der von Saint-Jacques de la Boucherie vereinigt wurde, an welcher er nun Kapellmeister wurde. Hierauf gründete er eine Schule für Komposition und von seinen Schülern sind als die besten Perne und Chenié zu nennen. Wahrscheinlich ist er während der Revolutionswirren gestorben. — H. war ein angenehmer Violinspieler und hat für sein Instrument zwei Hefte Duo's herausgegeben; ferner sind 6 Streichquartette von seiner Komposition erschienen. Von seinen vielen Kirchensachen, (die aber nur mittelmäßig sein sollen) ist Nichts gedruckt; eben so ist eine kurzgefaßte Harmonielehre, nach Rameau's System verfaßt, Manuscript geblieben.

Haue ist der Name eines Zungenschlags, dessen sich die sogenannten gelernten Trompeter beim Blasen der Feldstücke bedienen und der entsteht, wenn die Silben Toho in das Mundstück kurz ausgesprochen oder eigentlich nur mit der Zunge und einem Hauche ausgestoßen werden.

Hauk, (zuweilen auch Hauck geschrieben), Wenzel, geb. zu Habelschwerdt in der Grafschaft Glatz am 28. Febr. 1809, wurde von dem Organisten Deutsch im Gesang, auf dem Klavier, der Orgel, Violine und mehreren Blasinstrumenten unterrichtet und versah in seinem 13. Jahre schon den Schulgehülfendienst in einem Dorfe unweit seines Geburtsortes. In seinem 16. Jahre kam er als Schreiber zu einem Oberamtmann nach Breslau, wo er durch einen glücklichen Zufall den Musikdirektor Heinrich Birnbach kennen lernte, welcher, des Jünglings Kunstliebe gewahrend, dessen Freund und Lehrer wurde und ihn auch später als Pianisten in die musikalische Welt einführte. 1825 begab er sich nach Weimar, um bei Hummel, seinem Lieblingskomponisten, seine letzte Ausbildung zu erhalten. Nach zwei Jahren des eifrigsten und erfolgreichsten Studiums bei dem genannten Meister, machte er einige Kunstausflüge und fixirte sich dann seit dem J. 1828 in Berlin. Hier fand sein Spiel in Privatzirkeln und Konzerten vielfache Anerkennung und er wurde bald als Lehrer sehr gesucht. Leider aber war es ihm nicht vergönnt, sich lange des Erdendaseins zu freuen, denn schon am 30. Nov. 1834 starb er, kaum heimgekehrt von einem Besuche in Wien und aus den

nutzlos gebrauchten Emser Heilbädern. — Komponirt hat H. Sonaten, Rondo's, Variationen, Divertissements, Capriccio's u. s. w. für Pianoforte, Ouvertüren, Lieder und Gesänge, Balletsätze u. s. w., von denen Einiges gestochen ist.

Haumann, Theodor, ein guter Violinist der sog. belgisch-französischen Schule, geb. zu Gent am 3. Juli 1808 von israelitischen Eltern, war zum Advokatenstande bestimmt und bereitete sich auch dazu auf dem Athenäum in Brüssel und auf der Universität Löwen vor. Jedoch siegte seine Liebe zur Musik über die Jurisprudenz und er cultivirte mit Eifer sein Lieblingsinstrument, die Violine, auf der ihn zuerst Snell, Violinist am brüsseler Theater, unterrichtete. Nachdem er, sehr gegen den Willen seiner Eltern, das Rechtsstudium (das er in der That immer nur lässig betrieben hatte) gänzlich aufgegeben und auch eine Zeitlang im brüsseler Theaterorchester mitgespielt hatte, ging er im J. 1827 nach Paris und ließ sich mit ziemlichem Erfolg in Konzerten hören. Von Paris ging er dann nach London, gefiel aber hier fast gar nicht. Das machte ihn muthlos und er kehrte nach Hause zurück, nahm das Rechtsstudium wieder auf und wurde auch 1830 zum Doktor promovirt. Fast schien es, als habe er die Violine und die Musik nun gänzlich vergessen; mit einem Male aber warf er sich mit Eifer wieder auf die Kunst, machte auf's Neue die beharrlichsten Studien auf der Violine und erschien 1832 wieder in Paris, wo er mehr als je gefiel. Er bereiste nun auch die mittäglichen Provinzen Frankreichs und dann Norddeutschland und Rußland, überall mit Beifall Konzerte gebend. 1837 war er wieder in Paris, und von da ab fehlen uns die weiteren Nachrichten über ihn. Komponirt hat er Mehreres für sein Instrument — Fantasien, Variationen u. s. w. —, was aber durchaus von keiner größern Bedeutung ist, als daß es hübsch klingt und dankbar für den Spieler ist. — H's Ton wird als wohlklingend und sein Spiel überhaupt als fertig und elegant gelobt; jedoch wird ihm der Vorwurf gemacht, daß er nicht genug Beherrschung und Ruhe besitzt, um immer mit gleicher Vollendung zu spielen, ja daß (namentlich in früherer Zeit) das Gute, was er an dem einen Tage geleistet, am andern Tage total einer fast unerklärlichen Unvollkommenheit Platz machte.

Hauptakkorde oder **Hauptharmonien** werden von einigen Theoretikern die Dreiklänge auf der ersten, vierten und fünften Stufe, so wie der Dominantseptimen-Akkord genannt.

Hauptkadenz oder **Finalkadenz**, s. Kadenz.

Hauptkanal ist diejenige Windröhre einer Orgel, welche mit den Balgschnauzen verbunden ist und den von den Bälgen unmittelbar erhaltenden Wind den mit ihr verbundenen Nebenkanälen zuführt. Er besteht aus 4 winddicht mit Leim und hölzernen Nägeln zusammengefügten Brettern. Seine Weite richtet sich nach der Anzahl und Größe der zu speisenden Orgelstimmen, und darf nicht zu weit, noch weniger aber zu eng sein, weil letzteres ein sog. Schluchzen des Orgeltons veranlaßt.

Hauptklavier, Hauptmanual oder **Haupttastatur** ist unter mehreren Manualen einer Orgel dasjenige, auf dessen Windlade die größten und in der Regel die meisten Stimmen stehen. Es muß so angelegt werden, daß mit ihm ein

zweites, oder wenn noch ein drittes vorhanden ist, auch dieses mit beiden gekoppelt werden kann.

Hauptlade oder **Hauptwindlade**, eine Lade in der Orgel, auf der die größten und meisten Prinzipale, nebst den stärksten und meisten Stimmen stehen, weshalb, besonders wenn solche Laden weite Kanzellen haben und ihren Pfeifen dann der Wind durch weiten Aufzug ziemlich breiter Spielventile zugeführt wird, es zweckmäßig ist, daß sie zwei Windeinfälle erhalten, damit es den Pfeifen nicht an Zufluß des Windes fehlen kann und das Schluchzen des Orgeltons möglichst vermieden werde.

Hauptmann, Lorenz, geb. d. 15. Jan. 1802 zu Grafensulz in Niederösterreich, bildete sich in der Musik mit solchem Erfolge aus, daß er schon als zwölfjähriger Knabe auf der Orgel Bedeutendes leistete. Bis zum 24. Jahre war er Lehrer, ging dann nach Wien, erhielt die Organistenstelle am Theresianum und an der Paulanerkirche, studirte unter Seyfried die Komposition und wurde später Chordirektor an der Augustiner-Pfarrkirche der Vorstadt Landstraße. Komponirt hat er Messen, Gradualen und andere Kirchensachen, Klaviersonaten, Violin- und Orgelstücke, instruktive Sing-Duette u. s. w.

Hauptmann, Moritz, ein vortrefflicher Tonsetzer und bedeutender Theoretiker, geb. zu Dresden am 13. Oct. 1792. Sein Vater war Ober-Land-Baumeister und ließ ihm schon in früher Jugend Violin-Unterricht und dann etwas Unterweisung im Generalbaß geben, bestimmte ihn aber keineswegs von vorn herein zur Kunst, sondern vielmehr zu seinem Fache und ließ ihn daher architektonische, mathematische Studien, Zeichnen u. s. w. mit Ernst treiben. Erst in seinem 18. Jahre durfte H. seiner überwiegenden Neigung folgen und zur Tonkunst förmlich übertreten. Er ging denn nun nach Gotha, wo Spohr damals gerade angestellt war und studirte bei diesem Meister Violinspielen und praktische Komposition (1811—12). Beziehentlich der letztern war Spohr's Unterricht nur empirisch, aber doch mehr fördernd als viele ästhetisch theoretisirende Nebelei, die meist in verschiedenen Regionen herumschweift, ohne den Nagel auf den Kopf zu treffen. Unter den Augen Spohr's komponirte H. ein Violin-Konzert, eine Ouvertüre, eine Messe und Lieder. Im J. 1812 nach Dresden zurückgekehrt, wurde er daselbst in der Kapelle als Geiger angestellt, nahm aber, nachdem er in Prag und Wien sich längere Zeit aufgehalten hatte (Sommer 1813) seinen Abschied und lebte von 1815—1820 als Musiklehrer im Hause des Fürsten Repnin, abwechselnd in Petersburg, Moskau, Pultawa und Odessa. Während des Aufenthaltes in Südrußland, wo wenig äußere Anregung zur Musik war, nahm H. frühere mathematische und naturwissenschaftliche Studien wieder auf, ja fand sogar Gelegenheit, als Architekt praktische Hülfe zu leisten. Nach Dresden zurückgekehrt, privatisirte er dort während des Jahres 1821, nahm aber dann, durch Spohr veranlaßt, 1822 eine Stelle als Violinist im Casseler Orchester an und blieb hier bis zum J. 1842, während dieser Zeit neben seinen Dienstgeschäften sich viel mit Unterricht in der Komposition beschäftigend, den er außer den Spohr'schen Geigenschülern u. A. auch Curschmann, Norbert Burgmüller, Horsley ertheilte. Seine Vacanzen in den Jahren 1829—30 u. 1842

benutzte er zu Reisen nach Italien und Paris und in letzterm Jahre (im September) erhielt er den Ruf an des verstorbenen Weinlig's Stelle als Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule in Leipzig, in welcher Eigenschaft er auch jetzt noch wirkt, eben so wie beim Conservatorium als Lehrer des Contrapunkts und der Fuge, welches letztere Amt ihm 1843 bei Gründung der genannten Anstalt übertragen wurde. Es ist kaum nöthig zu erwähnen, daß der in jedem Betracht ausgezeichnete Mann zum Mitgliede vieler Kunstanstalten und Vereine ernannt worden ist; erst vor Kurzem noch hat er ein ehrendes Zeugniß seiner Verdienste erhalten, indem die Universität Göttingen ihm das Diplom als Doktor der Philosophie übersandte. — Seine Kompositionen bestehen in 3 Messen, einigen Cantaten, vielen Motetten, vielen deutschen und ital. Liedern, vierstimmigen Gesängen (geistlichen und weltlichen), Violinduetten, Sonaten für Klavier und Violine. Alle diese Sachen gewähren den reinsten und edelsten Kunstgenuß durch ihre meisterhafte Faktur sowohl wie durch den Adel und die lichtvolle Klarheit ihrer Gedanken. Zum Schluß erwähnen wir noch eines gelehrten und scharfsinnigen theoretischen Werkes von ihm: „Die Natur der Harmonik und Metrik", Leipzig 1853.

Hauptmanual, s. Hauptklavier.

Hauptmelodie, s. Melodie.

Hauptnoten heißen diejenigen Noten, welche in den einem Tonsatze zu Grunde liegenden Grundaccorden (die auch Hauptaccorde heißen) enthalten und von den sogenannten durchgehenden und Wechselnoten unterschieden sind. In Rücksicht auf den Vortrag nennt man in demselben Sinne auch wohl die Accentnoten, d. h. die Noten, die den grammatischen Accent haben, Hauptnoten, sie mögen nun zu der eigentlich zu Grunde liegenden Harmonie gehören oder nicht, eben so auch die Noten, über welchen das Zeichen einer besondern Spielmanier steht, als Triller, Doppelschlag u. s. w. Die Note, oder vielmehr der dadurch bezeichnete Ton, auf welchem eine solche Figur angebracht wird, ist immer der Hauptton (die Hauptnote), im Gegensatz zu den Hülfstönen, d. h. denjenigen, mit Hülfe derer die Figur ausgeführt wird, wie z. B. bei einem Triller oder Doppelschlage auf c, wo c die Hauptnote, der Hauptton, d und h aber die Hülfsnoten, Hülfstöne sind.

Hauptprincipal ist im Manual einer Orgel die Principalstimme 8′; sie wird selbst dann noch so genannt, wenn auch eine von 16′ in derselben Orgelabtheilung vorhanden ist, weil der Hauptton eines Manuals 8füßig ist. Da der Grundton des Pedals 16füßig ist, so heißt das Hauptprincipal im Pedal Principal 16′.

Hauptregister, dasselbe was Hauptstimme in der Orgel, s. Grundstimme.

Hauptsatz, s. Thema.

Hauptschluß, s. Kadenz.

Hauptseptimenakkord, s. Akkord.

Hauptsperrventil ist das im Hauptkanal einer Orgel liegende Ventil, durch welches der Wind von allen Windkasten mit einem Male abgehalten oder zu ihnen zugelassen werden kann. Es wird dann besonders nützlich, wenn die Orgel heult und der Organist nicht schnell genug zu unterscheiden vermag, in welcher

Abtheilung das Heulen ist, wo dann durch das Zustoßen des Hauptventiles dem Uebel sogleich ohne weitere Untersuchung abgeholfen werden kann.

Hauptstimme, s. Stimme.

Haupttastatur, s. Hauptklavier.

Hauptton, s. Hauptnoten.

Haupttonart, s. Tonart.

Hauptventile, Spielventile, Windkastenventile (nach alten Schriftstellern Kastenklappen), Windladenventile, Kanzellen-Laden-Ventile, Ladenklappen, Windladenklappen, Windklappen, Klappen, Paraglossae, sind die im Windkasten jeder Orgel befindlichen grade auslaufenden und zwei Mal rauh beléderten Hölzer, welche die Kanzellenaufschnitte winddicht decken, und die, da sie mit den Tastaturen durch Abstrakte u. s. w. verbunden sind, beim Anschlage einer Taste von ihren Kanzellenöffnungen abgezogen werden, dem sich im Windkasten befindlichen Winde den Eingang zu den Kanzellen und durch diese zu den Pfeifen öffnen. Am zweckmäßigsten arbeitet man sie aus so gehörig trockenem Eichen- oder Weißbuchenholze, daß sie nicht nachtrocknen können, und um sie gegen das Verwerfen zu schützen, werden sie bis etwa zur Hälfte ihrer Stärke, und zwar der Quere nach, je nachdem sie lang sind, mit einer feinen Säge zwei oder drei Mal eingeschnitten, denn winddichter Anschluß an die Kanzellenaufschnitte ist ein wesentliches Erforderniß für sie.

Hauptventilfeder, Spielventil- od. Klappen-, auch Schlagfeder (in der Orgel) ist eine aus gehärtetem und gehörig starkem Messingdrahte verfertigte Feder, die vermöge ihrer elastischen Kraft das Hauptventil nicht nur trägt, sondern es auch so an den Kanzellenaufschnitt andrückt, daß der in den Windkasten einströmende Wind sich nicht zwischen die Ventile und die Lade zu drängen vermag, denn vermöchte er dies, so würden sämmtliche Pfeifen aller angezogenen Stimmen beim Eintritte des Windes in den Windkasten anblasen. Ferner trägt sie noch das mit dem Hauptventile verbundene Angehänge und dessen Taste, weshalb sie nicht nur die dazu nöthige Kraft haben muß, sondern auch nicht so stark sein darf, daß ihre Kraft die Spielart erschwert. Ihre Form ist ein Gewinde (Federauge), das in 2 Schenkel von 5—6 Fuß Länge ausläuft, die an ihren scharf schneidenden oder stechenden Enden nach außen hin im rechten Winkel und zwar nur ungefähr ¼ Fuß lang, gebogen sind, welche gebogene Theile, Federfüße, auch schlechtweg Füße genannt werden. Mit diesen und durch ihre eigene Kraft sichern sie ihren festen Stand unter den Hauptventilen, in deren Rücken der eine der Füße, der andere grade darunter in den Windkastenboden versenkt wird. Damit sie keine Seitenbewegung machen können, laufen ihre Schenkel in den Einschnitten einer Federleiste. Solche Federn werden auch hie und da zur schnellern Hebung der Pedaltasten unter diese gesetzt und dann heißen sie Pedaltasten-Federn.

Hauptventilöffnung, Windklappenöffnung ist derjenige Raum, der sich beim Aufzug eines Spielventiles zwischen diesem und seiner Kanzelle befindet.

Hauptwellenbrett, ein unter oder über einer Tastatur einer Orgel befindliches, mit Wellen versehenes Brett, das mit einem andern ihm zur Seite

stehenden Wellenbrette oder mit mehreren solcher Bretter in Verbindung steht (s. mehr darüber unter Gebrochene Wellen).

Hauptwerk ist 1) im Allgemeinen jede vorzüglich große oder schöne und kunstgerechte Orgel, sodann 2) diejenige Abtheilung einer Orgel, auf deren Windlade die meisten, stärksten und größten Stimmen stehen.

Hauptzeit, derjenige Takttheil, auf den der Accent fällt (s. Takt).

Haus, Doris, eine vortreffliche deutsche Sängerin, geboren zu Mainz am 13. Mai 1807. Ihr Vater war Rheinbrückenmeister daselbst und ein wohlhabender Mann, der seinen Kindern eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden ließ. Neben dem gewöhnlichen Schulunterricht erhielt daher Doris von ihrem 9ten Jahre an auch Unterricht im Klavierspielen und im Gesange von dem als Lehrer damals geschätzten Kapellsänger Heideloff in Mainz. Nach ihrer Confirmation kam sie in eine Erziehungsanstalt in Cöln, wo sie während ihres zweijährigen Aufenthalts von einem gewissen Herrn von Zenz ferner in der Musik unterrichtet wurde. Ein seltenes Talent und eine vorherrschende Neigung zur Kunst offenbarten sich bald bei ihr; erst nach dem Ableben ihrer Eltern jedoch (das in der kurzen Zeit von 17 Tagen erfolgte), durfte sie daran denken, die Kunst zu ihrem Lebensberufe zu wählen. Ein naher Verwandter in Castel bei Mainz nahm sie zu sich und sorgte für ihre weitere musikalische, namentlich gesangliche Ausbildung. 1825 betrat sie in Mainz zum ersten Male die Bühne und ward noch in demselben Jahre beim Stadttheater in Frankfurt a. Main engagirt. Durch Fleiß und Talent schwang sie sich bald zum Liebling des Publikums empor. 1829 machte sie ihre erste Kunstreise nach Karlsruhe und Stuttgart und in letzterer Stadt trat sie im J. 1830 ein mehrjähriges Engagement an. Eine weitere Kunstreise machte sie 1834, auf der sie auch Norddeutschland berührte und auch hier mit großem Beifall in Rollen wie Donna Anna, Fidelio, Desdemona u. s. w. auftrat.

Hauschka, Vincenz, geb. am 21. Jan. 1766 zu Mies in Böhmen, erhielt von seinem Vater, einem dortigen Schullehrer, den ersten Musikunterricht und kam schon mit 8 Jahren als Sängerknabe an die prager Domkirche. Hier in Prag machte er auch seine wissenschaftlichen Studien, studirte bei Seeger Generalbaß und lernte bei Christ die Anfangsgründe des Violoncellspiels. Letzteres trieb er mit eisernem Fleiße und beharrlicher Neigung und war auch bald so weit, daß er in die Hauskapelle des kunstliebenden Grafen Joseph von Thun als Violoncellist aufgenommen werden konnte. Nach dem Tode des Grafen (1788) machte er eine Kunstreise durch Deutschland und ließ sich in fast allen Hauptstädten mit Erfolg als Cellist hören. Später fixirte er sich in Wien, erwarb sich daselbst viele Freunde durch seine theoretischen Kenntnisse und praktische Virtuosität und wurde auch 1793 Rechnungsrath bei der k. k. Familiengüter-Buchhalterei. Als später die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und das Conservatorium in Wien gegründet wurden, erwarb er sich, theils durch seine Mithülfe bei der Organisirung, theils durch die Vorsteherschaft verschiedener Zweige dieser Institute namhafte Verdienste. — Gedruckt sind von ihm 6 Violoncell-Sonaten, Lieder und Canons.

Hause, Wenzeslas, ein bedeutender Virtuos auf dem Contrabaß, ist zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Böhmen geboren und war zuerst Violinist, als welcher er auch in Dresden mehrere Stücke für sein Instrument publicirte. Nachher cultivirte er den Contrabaß und wurde endlich Professor für dieses Instrument am Conservatorium zu Prag. Eine von ihm herausgegebene Contrabaßschule wird sehr gerühmt, eben so wie Etüden, die er für dasselbe Instrument komponirt hat.

Hausen, Johann, ein Harfenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, geboren im März 1698 zu Großen-Mehlra im Fürstenthum Schwarzburg, erlernte die ersten Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater, der in seinem Geburtsorte Cantor war; indeß war er zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, besuchte in Mühlhausen das Gymnasium und bezog endlich die Universität Jena. Hier war ein eigenes sogen. musikalisches Collegium, dem er zwei Jahre lang, seiner guten musikalischen Kenntnisse und auch praktischen Gewandtheit wegen, die er sich in Mühlhausen erworben hatte, mit bestem Erfolge vorstand. Das bewog ihn, die juridischen Studien ganz aufzugeben und sich ausschließlich der Musik zu widmen. Er ging 1729 nach Weimar, wo er auch sogleich, in Folge seines trefflichen Harfenspieles, als herzogl. Kammermusikus angestellt wurde und am 5. Decbr. 1733 starb, nachdem er kurz vorher mit der Erfindung einer Harfe sich beschäftigte, auf welcher man auch ohne die sogen. Halbtöne in allen Tonarten accompagniren könne, die er übrigens nicht zu Stande brachte.

Hauser, Franz, geboren im J. 1798 zu Wien, erhielt daselbst seine musikalische Bildung und machte sich nachgehends als einer der besten deutschen Baritonisten bekannt. Er hat bis vor einigen Decennien auf den Theatern in Wien, Leipzig und Berlin gesungen und ist augenblicklich Direktor des Conservatoriums in München, ein Beweis, daß seine musikalische Bildung eine vielseitige und gründliche, weit hervorragend über die sonst bei Sängern anzutreffende, ist. — Sein Sohn, Moritz Hauser, starb in diesem Jahre (1857) am 31. Mai zu Königsberg, wo er Musikdirektor war, und zwar in einem Alter von erst 30 Jahren. Er war auf dem leipziger Conservatorium gebildet worden und sein Talent war ein versprechendes, eben so wie sein Streben ein wacker künstlerisches. Von seinen Kompositionen kennen wir Lieder und eine Oper „Der Erbe von Hoheneck" (Text von Eduard Devrient und auch schon von Taubert in Berlin komponirt unter dem Titel „Der Zigeuner").

Hausmann. 1) Valentin, geboren in Nürnberg 1484, war ein Freund Luthers und des berühmten Kapellmeisters Johann Walther, mit welch' Letzterm er auch mehrere Reisen machte. Von seinen Werken ist für unsre Zeit noch übrig der Choral „Wir glauben All' an einen Gott", den er in seiner Blüthezeit um 1520 schrieb. — Sein Sohn, der ebenfalls — 2) Valentin hieß, war gegen Ende des 16. Jahrh. Rathsherr und Organist zu Gerbstädt. Er komponirte viele Arien, mehrstimmige Lieder und andere Gesänge, Intraden, Paduanen, Gagliarden, auch Madrigalen, Canzonetten u. s. w. die einzeln und in Sammlungen unter allerhand Titeln erschienen. Gerber liefert in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich langes Verzeichniß davon. Sein Sohn,

der sich auch — 3) Valentin nannte, war Organist zu Löbejün und stand zu seiner Zeit in großem Ansehen; dessen Sohn, wieder ebenfalls mit Vornamen — 4) Valentin genannt, brachte seine Jugendzeit auf der Thomasschule zu Leipzig zu, wo besonders Knüpfer und Fabricius ihn in der Musik unterrichteten. Während seines nachherigen Aufenthaltes auf der Akademie zu Erfurt lebte er daselbst ein ganzes Jahr als Gefangener in einem Kloster, in welches er sich unbedachtsamer Weise hatte einschließen lassen. Nach seiner Befreiung, die nur durch List gelang, wandte er sich nach Tübingen, um daselbst seine Studien fortzusetzen, kam aber bald in die Kapelle zu Stuttgart, der damals Capricornus vorstand. 1689 ließ er sich bei Gelegenheit der Huldigungsfeier des Churfürsten von Brandenburg zu Halle als Claviervirtuose hören, wobei er auch Duetten mit seinem damals noch sehr jungen Sohne (s. unten) sang. Der Fürst von Köthen, der ihm mit vielem Wohlgefallen zuhörte, engagirte ihn sogleich als Hof-Musikdirektor und seinen Sohn als Hofmusikus; dies brachte ihm einen nicht unbedeutenden Ruf und schon 1680 wurde er als Domorganist zu Alsleben angestellt, welches Amt er jedoch nach kurzer Zeit einem Andern freiwillig überließ, um die übrige Zeit seines Lebens ruhig in seiner Vaterstadt Löbejün zuzubringen. Gerber schreibt ihm eine Abhandlung („Quaestiones an sex vel septem sint voces?") zu, welche aber Mscrpt. geblieben ist. Sein schon erwähnter Sohn — 5) Valentin Bartholomäus, wurde 1678 zu Löbejün geboren und von dem Vater in der Musik unterrichtet. Als dieser seine Dienste zu Köthen verließ, ging er (der Sohn) zu seinem Großvater nach Löbejün, der ihn noch weiter im Singen, Orgelspielen und in der Komposition ausbildete, bis er 1691 zu seinem Vetter Edling nach Lauchstädt kam, der seine Erziehung vollendete. In seinem 16ten (?) Jahre schon wurde er Amtsschultheiß zu Schafstädt. Als solcher studirte er auch noch zu Halle und von hier aus besuchte er mehrere benachbarte kleine Höfe, für welche er eigene Tonwerke komponirt hatte, die er dann auch selbst aufführen mußte. Solche Auszeichnungen machten seinen Namen berühmt. 1696 verlangte ihn der damalige fürstliche Kapellmeister Stock nach Sondershausen. Dann bekleidete er einmal das Hof- und Domorganisten-Amt zu Merseburg und nach Zachau's Tode zwei Mal ein Organistenamt in Halle. Doch muß sein Orgelspiel nicht besonders ausgezeichnet gewesen sein, da er bei Proben in Berlin und Magdeburg gänzlich durchfiel. Endlich wurde er Organist zu Schafstädt und 1717 sogar Bürgermeister daselbst. Sein Todesjahr ist nicht bekannt geworden. In Mattheson's „Ehrenpforte" rühmt er sich, der Lehrer von 30 Organisten und Verfasser von folgenden vier theoretischen Abhandlungen gewesen zu sein: „Leichte Anweisung zur Komposition"; „Orgelprobe"; „Beschreibung von den 3 Generibus und Eintheilung der Temperatur"; „De proportionibus musicis und von den Radikal-Zahlen der Con- und Dissonanzen". Diese Werke sind jedoch Mscrpt. geblieben.

Hausorgel, s. Zimmerorgel.

Hausse (spr. Hoß') ist der französische Name für den Frosch am Bogen der Geigeninstrumente.

Hautbois, (spr. Hoboah), der französische Name der Oboe (s. d.).

Hautboist, (spr. Hoboïst), nennt man im Allgemeinen jeden Musiker, der bei einem Militärmusik-Corps angestellt ist.

Hautbois d'amour, (spr. Hoboah damuhr), s. Oboe.

Haute-contre, (spr. Hoht kongtr'), der französische Name für Alt — Altstimme (s. d.).

Haute-taille, (spr. Hoht tallj'), der französische Name für Tenor — Tenorstimme (s. d.).

Hauteterre, s. Hoteterre.

Havinga, Gerard, war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. Organist und Campanist zu Alkmaar in Nordholland und gab 1726 zu Amsterdam Klavier-Suiten und 1727 eine Abhandlung über den Ursprung der Orgeln heraus; ferner hat er auch David Keller's „Tractat vom Generalbaß" in's Holländische übersetzt.

Hawes, (spr. Hahs), William, geb. zu London im J. 1785, wurde in seinem achten Jahre Chorknabe in der königlichen Kapelle und lernte daselbst unter Thomas Ayrton Musik. Nach Vollendung seiner musikalischen Studien im J. 1802 trat er als Violinist in das Orchester des Coventgarden-Theaters und wirkte später auch in den philharmonischen Konzerten und in anderen Konzert-Vereinen mit. Nachdem er in mehreren Kirchenchören Londons angestellt gewesen war, wurde er Lehrer der Chorknaben an der Paulskirche (1814) und drei Jahre darauf an der königlichen Kapelle. Gestorben ist er zu London am 18. Februar 1846. Komponirt hat er besonders viele Gesänge, namentlich sogenannte Glees; dann hat er auch eine neue Ausgabe von Thomas Morley's Madrigalen-Sammlung „The Triumph of Oriana" veranstaltet. Endlich ist noch zu bemerken, daß er sich viele Verdienste um die Verbreitung deutscher Musik in England erwarb und daß er es war, durch den Weber's „Freischütz" im J. 1824 in London zur Aufführung kam.

Hawkins, (spr. Hahkins), Sir John, englischer Musikhistoriker, war der Sohn eines Architekten und zu London im J. 1719 geboren. Er war von seinen Eltern ebenfalls zum Baufache bestimmt; sie ließen ihn aber auf den Rath eines Freundes die Rechte studiren und er wurde auch ein guter Advokat. Daneben beschäftigte er sich viel mit Musik und Literatur, wurde durch einige poetische Produktionen mit Samuel Johnson bekannt und vertraut, und lernte durch den berühmten Dr. Pepusch Geschmack an alter Musik finden. 1761 hatte er das Amt eines Friedensrichters in der Grafschaft Middlesex, das er mit Eifer und Uneigennützigkeit verwaltete, und 1772 machte ihn der König zum Ritter für die guten Dienste, die er bei der Unterdrückung der Revolten zu Brentford und Moorfields in den Jahren 1768 und 69 geleistet hatte. Durch eine reiche Heirath, die er im J. 1753 that, und durch die Vermehrung seines Einkommens durch den im J. 1759 erfolgten Tod des Bruders seiner Frau war er in den Stand gesetzt, die Bücher- und Manuscripten-Sammlung des Dr. Pepusch an sich zu bringen und überhaupt mit Muße den Plan auszuführen, den er schon länger gefaßt hatte, eine Geschichte der Musik zu schreiben. Sechzehn Jahre verwendete er auf dieses Werk, welches im J. 1776 zu London in fünf starken Quartbänden

unter dem Titel: „History of the Science and Practice of Music" erschien. Der Buchhändler Payne hatte von H. das Manuscript geschenkt erhalten und für eine sehr luxuriöse Ausstattung des Buches Sorge getragen. Im J. 1776 war auch der erste Band von Burney's Musikgeschichte erschienen und gegen diese konnte zuerst H's Werk gar nicht aufkommen; man hatte sich förmlich gegen das letztere verschworen und das ganze sogen. gebildete Publikum hatte Burney unter seine Protection genommen und H. links liegen lassen — Gründe dafür hat wohl das verehrungswürdige Publikum selber nicht anzugeben vermocht — wie das denn zuweilen geschieht. Erst nach und nach kam man von der Verachtung gegen H. zurück und lernte einsehen, daß dessen Werk neben Burney's ganz gut bestehen könne. Freilich hatte Burney vor H. den Vorzug, daß er besser musikalisch gebildet war und daher ein schärferes Urtheil über Kunstwerke haben konnte (wenn er sich entschließen mochte von gewissen Vorurtheilen abzusehen), und daß er überhaupt mehr eigene Ansichten giebt (deren Haltbarkeit jedoch vielfach bezweifelt werden kann), während H. sich mehr citirend und bloß referirend verhält. H's Arbeit giebt mehr bloße Materialien zu einer Geschichte der Musik, während Burney's mehr Geschichte selber ist. Uebrigens zeichnet sich H's Werk durch die Anführung von Texten aus einer Masse von Büchern, die äußerst selten geworden sind, und durch die Mittheilung von Kompositionen, die auch ohne ihn schwerlich an's Tageslicht gekommen wären, vortheilhaft aus. Der wichtigste und beste Theil des ganzen H'schen Werkes ist der 5te Band, der von den ersten Konzerten und musikalischen Versammlungen in England und von der Einführung und Ausbreitung der Oper daselbst handelt, zugleich Biographien der damals vorzüglichern und einflußreichern Künstler enthält und Proben von deren Kompositionen liefert. Daß H. etwas mehr von nationaler Befangenheit und Vorliebe frei ist als Burney, sei noch bemerkt. — Eine andere kleinere Schrift von H. ist: „The general History and peculiar character of the works of Arcangelo Corelli", in dem „Universal Magazine of Knowledge and Pleasure" (Jahrg. 1777) befindlich und eigentlich nur ein erweiterter Auszug aus der Musikgeschichte. — Gestorben ist H., wie man im Dictionary of Musicians lies't, am 21. Mai des Jahres 1798, nachdem er am 14. desselben Monats vom Schlage getroffen worden war.

Haydn, Joseph, einer der leuchtendsten Sterne am Himmel der musikalischen Kunst, ein Tonsetzer wahrhaft von Gottes Gnaden und einer der erklärtesten Lieblinge der Grazien. Er wurde am 31. März 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich, nahe an der ungarischen Grenze und unweit des Städtchens Bruk an der Leitha, geboren. Von zwanzig Kindern, die sein Vater Matthias, ein Stellmacher von Profession, in zwei Ehen erzeugt hatte, war Joseph das älteste. Nach Handwerksgebrauch hatte sich der Vater in der Fremde umgesehen und während eines Aufenthalts in Frankfurt a. M. die Harfe klimpern gelernt. Er setzte als Meister in Rohrau die Uebungen auf diesem Instrumente zur Erholung nach der Arbeit fort; die Natur hatte ihn auch mit einer guten Tenorstimme ausgestattet, und seine Frau, Anne Marie, begleitete ebenfalls das Saitenspiel mit ihrem Gesange. Eines Tages kam der Schulrektor aus dem benachbarten

JOS. HAYDN.

Verlag von Robert Schaefer in Dresden.

Städtchen Haimburg, ein entfernter Verwandter der Haydn'schen Familie, nach

bloß durch sein Talent fortzubringen. Er bezog ein armseliges Dachstübchen ohne Ofen, worin er kaum gegen den Regen, und gegen den Winterfrost nur im Bette geschützt war. Unbekannt mit den Annehmlichkeiten des Lebens war

Verlag von Robert Schaefer in Dresden

Städtchen Haimburg, ein entfernter Verwandter der Haydn'schen Familie, nach Rohrau. Meister Matthias und seine Frau gaben nach ihrer Weise ein kleines Konzert und der fünfjährige Joseph saß neben den Eltern, einen Stab auf dem linken Arme streichend, als wenn er auf der Violine accompagnirte. Dem Schullehrer fiel es auf, daß der Knabe den Takt so richtig beobachte; er schloß daraus auf gute Anlagen zur Musik und rieth den Eltern, ihren Sepperl nach Haimburg zu schicken, damit er zur Erlernung einer Kunst angehalten würde, die ihm die Aussicht, mit der Zeit „ein geistlicher Herr zu werden", unfehlbar eröffnete. Freudig ergriffen die Eltern, als eifrige Verehrer der Geistlichkeit, diesen Antrag, und im sechsten Jahre kam Joseph Haydn zum Schulrektor nach Haimburg. Hier erhielt er Unterricht im Lesen und Schreiben, im Katechismus, im Singen und fast allen Blas- und Saiteninstrumenten, sogar im Paukenschlagen. „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe," sagte Haydn später öfters, „daß er mich zu so Vielerlei angehalten hat, wenn ich gleich dabei mehr Prügel „als zu essen bekam." Drei Jahre mochte etwa H. in Haimburg gewesen sein, als der Hofkapellmeister Reutter aus Wien, welcher die Musik in der Stephanskirche dirigirte, seinen Freund, den Dechanten in Haimburg, besuchte. Reutter war in Verlegenheit wegen einiger Chorknaben und der Dechant schlug ihm als einen derselben unsern H. vor. Die Prüfung, die der Kapellmeister mit dem Knaben anstellte, fiel befriedigend aus und dieser wurde nun als Schüler in das Kapellhaus der Stephanskirche aufgenommen, wo er bis in sein 16tes Jahr blieb. Hier erhielt er, außer dem nach damaliger Art nothdürftigen Unterricht im Lateinischen, in der Religion, im Rechnen und Schreiben, sehr tüchtigen Unterricht auf verschiedenen Instrumenten und besonders im Singen; in Letzterem waren der bei der Hofmusik angestellte Chorist Gegenbauer und ein guter Tenorist, Finsterbusch, seine Lehrer. In der Theorie der Musik wurde im Kapellhause kein Unterricht ertheilt, und H. erinnerte sich, darin nur zwei Lectionen von Reutter erhalten zu haben. Dieser ermunterte ihn aber, die Motetten und Salve, die er (H.) in der Kirche absingen mußte, auf beliebige Art zu variiren, und diese Uebung brachte ihn früh auf eigene Ideen, welche Reutter verbesserte. Seine hauptsächlichste Belehrung in theoretischer Hinsicht schöpfte er aus Mattheson's vollkommenem Kapellmeister und aus Fux's Gradus ad Parnassum, welches letztere Werk er noch in spätem Alter als klassisch rühmte und hochhielt. In seinem Produktions-Drange wagte er sich auch an acht- und sechzehnstimmige Kompositionen. „Ich glaubte damals, es sei Alles recht, wenn nur das Papier hübsch voll sei; Reutter lachte über meine unreifen Produkte, über Sätze, die keine Kehle und kein Instrument hätte ausführen können, und er schalt mich, daß ich sechszehnstimmig komponirte, ehe ich noch den zweistimmigen Satz verstände." In seinem sechzehnten Jahre erhielt H. seine Entlassung aus dem Kapellhause, weil seine Stimme gebrochen war; er konnte nicht die mindeste Unterstützung von seinen armen Eltern erwarten und mußte daher suchen, sich bloß durch sein Talent fortzubringen. Er bezog ein armseliges Dachstübchen ohne Ofen, worin er kaum gegen den Regen, und gegen den Winterfrost nur im Bette geschützt war. Unbekannt mit den Annehmlichkeiten des Lebens war

seine ganze Zeit zwischen Lectiongeben, dem theoretischen und praktischen Betriebe seiner Kunst getheilt. Er spielte bei Nachtständchen und in Orchestern um Geld mit, übte sich fleißig in der Komposition und beneidete keinen König, wenn er an seinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere saß. Um diese Zeit fielen Haydn die sechs ersten Sonaten von Phil. Emanuel Bach in die Hände; „da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr Vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; Em. Bach ließ mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen". (S. diesen und andere vorkommenden Aussprüche H's in den „Biographischen Notizen über Jos. Haydn", von Georg Aug. Griesinger, königlich sächs. Legationsrathe, Leipzig 1810, denen wir überhaupt zum großen Theile diese Skizze entnehmen). — In demselben Hause, worin H. einquartiert war, wohnte auch der berühmte Dichter Metastasio. Dieser ließ ein Fräulein Martinez erziehen; Haydn mußte ihr Unterricht im Singen und Klavierspielen geben und erhielt dafür drei Jahre lang die Kost umsonst. Bei Metastasio lernte er auch den schon bejahrten Kapellmeister Porpora kennen. Dieser unterrichtete die Geliebte des venetianischen Gesandten, Correr, im Singen und weil er (Porpora) zu vornehm und zu gemächlich war, um selbst auf dem Klavier zu accompagniren, so übertrug er dieses Geschäft unsrem Joseph. „Da fehlte es nicht an Asino, Coglione, Birbante und Rippenstößen; aber ich ließ mir Alles gefallen, denn ich profitirte bei Porpora im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel." Correr reis'te mit der Dame im Sommer in das damals sehr besuchte Bad zu Mannersdorf unweit Bruk; Porpora begab sich auch dahin, um seine Lectionen fortzusetzen, und er nahm Haydn mit sich. Drei Monate hindurch versah hier Haydn Bedientendienste bei Porpora, er speis'te an Correr's Offiziantentafel und bekam monatlich sechs Dukaten. Auch mußte er zuweilen bei dem Prinzen von Hildburghausen dem Porpora, in Gegenwart Gluck's, Wagenseil's und anderer berühmter Meister, am Klavier accompagniren, und der Beifall solcher Kenner diente ihm zur besondern Aufmunterung. — Um diese Zeit (etwa 1751) komponirte H. auch sein erstes Quartett (B dur, 6/8 Takt) und zwar für einen Baron von Fürnberg, der im Weinzierl, einige Meilen von Wien, eine Besitzung hatte und von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger (einen Bruder des bekannten Contrapunktisten, der Violoncell spielte) zu sich lud, um kleine Musiken zu hören. Für diesen Verein schrieb nun H. sein Quartett, das gleich nach seinem Erscheinen vielen Beifall hatte und ihn, trotzdem daß einige Rigoristen über diese Herabwürdigung der Kunst zu Tändeleien, wie sie sagten, die Nase rümpften, zu ferneren Arbeiten in diesem Fache aufmunterte — und fürwahr zum Heile der Kunst, wie noch heute alle Liebhaber der Kammermusik gern eingestehen werden. — Bis zum J. 1759 lebte H. in seiner bisherigen Weise fort, gab Stunden, die nach und nach etwas einträglicher wurden als anfangs, wurde Vorspieler bei den barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt (mit 60 Gulden jährlichen Gehalts), spielte in der gräflich Haugwitz'schen Kapelle die Orgel und sang im Chore der Stephanskirche (für jeden Gottesdienst 17 Kreuzer erhaltend).

Des Abends ging er fleißig mit seinen musikalischen Kameraden Ständchen bringen, wobei gewöhnlich Etwas von seiner Komposition aufgeführt wurde. Einst brachte er der hübschen Frau des damals sehr beliebten komischen Schauspielers Kurz, gewöhnlich Bernardon genannt, ein solches Ständchen. Ein Musikstück fiel dem Kurz ganz besonders auf; er kam auf die Straße und erkundigte sich nach dem Compositeur desselben. Kaum hatte sich der damals ungefähr 19 Jahre alte Haydn als solcher genannt, als Kurz in ihn drang, ihm eine Oper zu komponiren. Vergebens schützte H. seine Jugend vor; Kurz flößte ihm Muth ein und H. komponirte wirklich die Oper „Der hinkende Teufel". Sie war eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio, wurde auch nach dreimaliger Aufführung verboten, hatte aber H. vierundzwanzig Dukaten eingebracht, eine Summe, mit der er sich damals für einen reichen Mann hielt. Von seinen sonstigen Kompositionen — Klaviersonaten, Trio's u. s. w. — war unterdeß ohne sein Zuthun Mancherlei in den Buchhandel gekommen; aber er hatte Nichts davon, während die Musikhändler gute Geschäfte damit machten. — Im J. 1759 wurde H. in Wien bei dem Grafen Morzin als Musikdirektor mit 200 Gulden Gehalt, freier Wohnung und Kost an der Offiziantentafel angestellt. Hier genoß er endlich des Glücks einer sorgenfreien Existenz und es ging ihm ganz gut. Der Winter wurde in Wien und der Sommer in Böhmen, in der Nähe von Pilsen, zugebracht. Auf seine fixe Einnahme gestützt, dachte H. auch nun an den Ehestand. Er hatte in dem Hause eines Friseurs in Wien, Namens Keller, früher öfters Unterstützungen erhalten und unterrichtete auch dessen älteste Tochter in der Musik; bei näherer Bekanntschaft wuchs seine Neigung zu ihr, er konnte sie aber nicht zu der Seinigen machen, denn sie ging in ein Kloster. Auf Zureden des Friseurs und aus Dankbarkeit gegen diesen heirathete nun H. die zweite Tochter; diese Ehe war keine glückliche — lieblos und kinderlos dauerte sie bis 1800, wo die Frau, die einen unfreundlichen, gebieterischen Charakter hatte, äußerst bigott war und für die Künstlerwürde ihres Mannes keinen Sinn hatte, zu Baden bei Wien starb. — H's Musikdirektorschaft beim Grafen Morzin dauerte übrigens nicht länger als ein Jahr: der Graf hatte nämlich in kurzer Zeit sein ansehnliches Vermögen verschwendet und mußte daher sein Orchester entlassen. Zum Glück hatte der Fürst Nikolaus von Esterhazy an H's erster Sinfonie (in D, während seines Aufenthaltes beim Grafen Morzin geschrieben) großes Gefallen gefunden und nahm ihn im März des J. 1760 als Kapellmeister in seine Dienste, mit einem Gehalte von 400 Gulden nebst einigen anderen Emolumenten. Somit war denn nun für H. die Periode seiner regsten Thätigkeit und der förderſamsten Gelegenheit für die allseitige Entwicklung seines Talents gekommen. Fürst Nikolaus Esterhazy war ein geschmackvoller Kenner und leidenschaftlicher Liebhaber der Tonkunst, auch ein guter Violinspieler. Er hatte eine eigene Oper, Komödie, ein Marionetten-Theater, Kirchen- und Kammermusik. H. hatte alle Hände voll zu thun; er komponirte, mußte alle Musiken dirigiren, Alles einstudiren helfen, Unterricht geben, sogar sein Klavier im Orchester selbst stimmen. Er verwunderte sich öfters, wie es ihm möglich gewesen sei, so Vieles zu schreiben, da er so manche Stunden durch mechanische Arbeiten

verlieren mußte. Dreißig Jahre lang, bis zum J. 1790, wo Fürst Nikolaus starb und seine Kapelle aufgelöst wurde, befand sich H. wohl in dieser, wenn auch äußerlich nicht glänzenden, doch seinem freudigen Schaffensdrange vollauf genügenden Lage. Ueber das Fördernde derselben in Bezug auf sein Talent sagte er selber: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden; ich erhielt Beifall; ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich originell werden". Innerhalb dieser dreißig Jahre (die er meist zu Eisenstadt in Ungarn und nur im Winter auf zwei bis drei Monate in Wien zubrachte) schuf er die meisten seiner Sinfonien, das Oratorium „Il Ritorno di Tobia", viele Messen und sonstige Kirchenstücke, die Opern „Acide e Galatea", „La Canterina", „L'incontro improviso", „Lo Speziale", „La Pescatrice", „Il mondo della luna", „L'Isola disabitata", „L'infedeltà fedele", „La fedeltà premiata", „La vera costanza", „Orlando Paladino", „Armida", „L'infedeltà delusa", „Genofevens vierter Theil", „Philemon und Baucis", „Dido", „Die bestrafte Rachgier, oder das abgebrannte Haus", viele Trio's, Quartette, Konzerte, Lieder und 163 Stücke für das Bariton, das Lieblingsinstrument des Fürsten. Auch eine Musik zu Göthe's „Götz von Berlichingen" und die Komposition der „sieben Worte des Erlösers" (letztere, 1785 von einem Domherrn aus Cadiz bestellt und ursprünglich eine Instrumental-Komposition, um zwischen der Verlesung der sieben Worte am Charfreitag gespielt zu werden und erst später von einem Kanonikus in Passau mit einem deutschen Text versehen) fallen in diese Epoche. — Unterdeß war H's Ruhm auch in's Ausland gedrungen; er wußte es aber selbst kaum und erfuhr es nur zuweilen durch reisende Fremde, die ihn besuchten. Viele derselben riethen ihm nach Italien und Frankreich zu gehen; aber seine Furchtsamkeit und seine beschränkte Lage hielten ihn zurück, und wenn er gegen seinen Fürsten ein Wort davon fallen ließ, so drückte ihm dieser ein Dutzend Dukaten in die Hand, und nun ließ er wieder alle solche Projekte fahren. H. selbst glaubte, daß er bei seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Opern-Compositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen. Erst nach dem Tode des Fürsten Esterhazy (1790) überwand er seine Scheu vor der Fremde und ließ sich von Salomon (s. d.), der grade auf der Rückreise aus Deutschland nach London war, überreden, dorthin mitzugehen und durch Kompositionen und Direktion am Professional-Konzert mitzuwirken. Somit begann nun für H. die Zeit der eigentlichen Ernte und zugleich die Periode seiner größten Schöpfungen. Während dieses ersten Aufenthaltes und eines zweiten 1794 und 1795 (im Ganzen etwa drei Jahre) schrieb H. die Oper „Orfeo ed Euridice", seine zwölf sogenannten englischen Sinfonien, Quartetten, viele Gesänge, Sonaten, Arien, Divertissements u. s. w. Daneben mußte er unaufhörlich in Gesellschaften dirigiren, spielen und singen, Stunden geben, Besuche machen und empfangen und die Aufregung wahrhaft endloser Liebes- und Ehrenbezeugungen (er war u. A.

auch von der Universität Oxford zum Doktor der Musik ernannt worden), die ihn sehr rührten und freueten, ertragen. Reich belohnt und ehrend anerkannt, wie selten Einer, kehrte er nach Wien zurück und brachte auch den Text zu seinem Oratorium „Die Schöpfung" mit. Das Gedicht (einer Sage nach früher für Händel bestimmt) wurde von van Swieten musikgerechter in deutscher Sprache umgearbeitet, 1797 in H's fünfundsechzigstem Jahre komponirt, im April 1798 vollendet und am 19. März 1799 zum ersten Male in Wien aufgeführt. Es ging durch alle Welt. In London und Dublin nahm man es mit Liebe auf, das erste Oratorium, welches nach Händel dort Glück machte; in Amsterdam, Paris und Petersburg u. s. w. wurde es aufgeführt und von allen Seiten liefen Ehrenbriefe, Titel, Medaillen, Geschenke ein. Mittlerweile begann H. sein letztes Oratorium „Die Jahreszeiten" (Gedicht von van Swieten, nach Thomson's „Seasons"), vollendete sie in 11 Monaten und brachte sie am 24. April 1801 zur Aufführung. Er war 69 Jahre alt, als er „Hannchens und Lukas' unschuldige Liebe" sang; ein unvergeßliches Zeugniß, daß der Geist nicht altert. Es war seine reichste und letzte größere Arbeit; seine allerletzte Komposition war das 82ste, richtiger 83ste Quartett (in B-dur). Die Kräfte verließen ihn allmählig. Allgeliebt, allverehrt, allbewundert, seiner zurückgelegten Laufbahn froh und Gott dafür dankbar, lebte er noch, wie ein Altvater unter liebenden Kindern. Am 27. März 1808 ließ er sich noch einmal bewegen, einer öffentlichen Aufführung der Schöpfung beizuwohnen. Unter Trompeten- und Paukenschall wurde er in die Mitte vor dem Orchester zu einem für ihn bereiten Lehnsessel geleitet. Neben seiner verehrten Fürstin Esterhazy sitzend, umringt von Künstlern, Schülern, Herren und Damen vom ersten Range, empfing er von allen Seiten Beweise der höchsten Achtung und der zärtlichsten Sorgfalt für sein kraftloses Alter, Zeichen der allgemeinen gerührtesten Freude, daß ihm noch dieser Tag vergönnt worden. Bei der berühmten Stelle „Und es ward Licht" brachen die Zuhörer wie gewöhnlich in den lautesten Beifall aus. Haydn aber machte eine Bewegung mit den Händen gen Himmel und sagte: „Es kommt von dort!" Aus Besorgniß vor größerer Erschütterung ließ er sich nach dem ersten Theile wegtragen. In dem Kriege Napoleon's gegen Oesterreich im J. 1809 rückte am 10. Mai ein französisches Armeecorps vor die Mariahilfer Linie in Wien, unweit von Haydn's Wohnung. Man war eben beschäftigt, den schwachen Greis aus dem Bette zu bringen und anzukleiden, als vier Kartätschenschüsse fielen, welche Fenster und Thüren heftig erschütterten. Mit voller Stimme rief er seinen bestürzten Leuten zu: „Kinder, fürchtet Euch nicht! Wo Haydn ist, kann Euch kein Unglück treffen." Aber der Geist war stärker gewesen als der Körper; von der Stunde an nahm seine Schwäche zu. Doch spielte er noch täglich sein Kaiserlied und am 26. Mai drei Mal hintereinander mit einem Ausdruck, der ihn selbst wunderte. Am Abend überfiel ihn Kopfweh und Frost. Am 31. war er in gänzlicher Entkräftung entschlummert. — Haydn setzte im J. 1805 die Anfangstakte derjenigen Kompositionen auf, die er sich beiläufig erinnerte, von seinem 18ten bis in sein 73stes Jahr verfertigt zu haben. In diesem noch unvollständigen Verzeichnisse stehen 118 Sinfonien, 83 Quartetten, 24 Trio's, 19 Opern, 5 Oratorien, 163 Kom-

positionen für das Bariton, 24 Konzerte für verschiedene Instrumente, 15 Messen, 10 kleinere Kirchenstücke, 44 Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, 42 deutsche und italienische Lieder, 39 Kanons, 13 drei- und vierstimmige Gesänge, die Harmonie und das Accompagnement zu 365 altschottischen Melodien und noch viele Divertimenti, Fantasien, Capriccio's, fünf-, sechs-, sieben-, acht- und neunstimmige Instrumentalstücke. Man staunt über eine so seltene Fruchtbarkeit; H. selbst pflegte sich darüber zu wundern und zu sagen, er wisse sich keine passendere Grabschrift als die drei Worte: Vixi, scripsi, dixi! zu setzen. Dennoch äußerte er, der schon so Vieles geleistet hatte, an seinem 74sten Geburtstage: „Sein Fach sei grenzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sei weit größer als das, was schon darin geschehen sei; ihm schweben öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte; aber seine physischen Kräfte erlauben es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten." — Daß Haydn der Schöpfer der (neuern) Sinfonie und des Quartetts sei, ist eine Thatsache, die unbestritten ist, und somit datirt von ihm der Aufschwung, den die deutsche Instrumental-Musik genommen — ein Aufschwung, um den alle andern Nationen uns Deutsche beneiden und den sie uns als unser unveräußerliches und unbestrittenes Eigenthum lassen müssen. — Zum Schluß dieses Artikels geben wir das Wesentliche aus einer trefflichen Charakterisirung Haydn's von Marx: „— Freude, Anmuth, Zartheit, natürliche Innigkeit und Tiefsinnigkeit, die ganze Scala der Empfindungen von ausgelassenem Jubel und toller Neckerei bis zu den Schauern des Geheimnisses, bis zu den Schrecken leidenschaftlicher Verstörung durchlief er. Aber Maß und Anmuth blieb ihm stets zur Seite, stets sein freundlicher Sinn gewärtig. Selbst wenn er das Herbe berührt, thut er es wie ein liebender Vater, der das Kind ermahnt und abschreckt vom Unrechten, aber mit Lächeln, daß es noch im Bangen hofft und liebt und bald wieder lächelt. Und dieser Sinn endlich macht ihn zum ewigen Muster für alle Kunstjünger. Kein anderer Künstler hat so Maß zu halten gewußt, wie Haydn, bei dem Nichts zu lang oder zu kurz, Alles, das Einfältige wie das Kunstreiche, an seinem Ort und in rechter Weise da ist. Kein Künstler hat so unschuldvoll den kleinsten Gedanken angenommen, den Gott ihm gab, und so innig und treu gepflegt, daß er zu einem mächtigen Baume künstlerischer Erkenntniß erwüchse; Keiner hat die ihm untergebenen Geschöpfe, seine Instrumente, so reinlich und angemessen und liebevoll gehegt, wie er. Seine Instrumentation ist klar wie der blaue Himmel und durchsichtig rein, auch wenn sie stürmt und nachtet. Jedes Instrument geht seinen natürlichen Gang, und wie er ihn erkannt hat, kann er sich getrost einem oder zwei einzelnen anvertrauen, so gut wie dem mächtigen Chor aller; kein Instrumentist hat so zart singen und so gewaltig lärmen können, wie er. Man müßte ihn ewig beneiden, wenn man ihn nicht ewig lieben müßte und dankbar verehren."

Haydn, Johann Michael, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Rohrau, den 14. Sept. (nach Einigen d. 11.) 1737. Auch ihn mag, wie den Bruder, das Harfenspiel des Vaters und der mütterliche Gesang zuerst musikalisch angeregt haben; später, als er in Wien Chorknabe geworden war, erhielt er daselbst gründlichen Musikunterricht. Im J. 1763 wurde er Musikdirektor des

Bischofs von Großwardein und fünf Jahre darauf Konzertmeister und Musikdirektor in Salzburg, wo er bei sehr dürftigem Gehalte (erst 300, dann 600 Gulden) auch geblieben ist. Das Ansehen seines Bruders bereitete ihm noch im späten Alter die Freude einer glänzenden Anerkennung. Er kam 1801 nach Wien, wo es ihm gelang, mehrere seiner größeren Kirchenmusiken vor dem Hofe aufzuführen, und kehrte, mit Ehren und Geschenken überhäuft, und mit dem Titel eines Fürstl. Esterhazy'schen Kapellmeisters geziert, in sein stilles Salzburg zurück. Daselbst starb er am 10. August 1806. — Er war ein wackerer Komponist, vorzüglich im Fache der Kirchenmusik (in der ihm sogar sein Bruder Joseph und Mozart den Vorrang über sich zuerkannten), hatte aber bei Weitem nicht die Genialität, die wir an seinem Bruder bewundern. Seine Kompositionen sind zahlreich und bestehen in vielen Messen, Offertorien, Gradualen, Litaneien, Vespern und sonstigen Kirchenstücken, in Sinfonien, Divertissements, Konzerten für verschiedene Instrumente, Streich-Quartetten und Quintetten, Tänzen, Märschen, in einigen Opern und Oratorien u. s. w. Das Meiste von diesen Sachen ist Mscrpt. geblieben.

Hayes, (spr. Hehs), William, geb. 1708 zu Hanbury, war zuerst als noch junger Mensch Organist zu Shrewsbury, dann wurde er zu Oxford an mehreren Colleges und Kirchen Organist, sowie er auch daselbst Doktor der Musik und Professor wurde. Gestorben ist im J. 1779. Gedruckt sind von ihm Lieder und Gesänge und eine Schrift „Remarks on Avison's Essay on musical expression". Viele Anthems und andere Kirchenstücke hat er in Mscrpt. hinterlassen. — Sein Sohn, Philipp H., wurde zu Oxford im J. 1739 geboren und wurde, nachdem er von ihm in der Musik unterrichtet worden war, in der königl. Kapelle zu London angestellt. Nachdem der Vater gestorben war, wurde Philipp dessen Nachfolger als Professor zu Oxford, nachdem er schon früher (im J. 1777) die musikalische Doktorwürde erhalten hatte. Er war einer der korpulentesten Männer in ganz England, dabei sehr eingenommen für sich und seine Leistungen und neidisch auf jeden andern Künstler. Gestorben ist er zu London, wohin er sich zu einer musikalischen Aufführung begeben hatte, am 27. März 1797. 1768 hatte er zu London 6 Klavier-Konzerte herausgegeben; Kirchensachen verschiedener Art von ihm sind Mscrpt. geblieben.

Haym oder **Haim, auch Aimo** genannt, Nicolo Francesco, geb. zu Rom von deutschen Eltern um 1679, erhielt eine sehr gute Erziehung und beschäftigte sich namentlich viel mit Musik, Poesie und Numismatik. Zu Anfang des 18ten Jahrhunderts begab er sich nach London, um daselbst ein Bankgeschäft zu errichten, führte aber dieses Projekt nicht aus, sondern verband sich mit Clayton und Dieupart zur Einführung der italienischen Opernmusik in London. Zu diesem Zwecke übersetzte er die italienischen Libretti in's Englische und brachte in solcher Gestalt zuerst den „Camillo" von Buononcini auf die Bühne; dann folgten Scarlatti's „Pirro" und „Demetrio", in die er auch einige Stücke seiner eigenen Komposition einlegte. Mit der Ankunft Händels in London und durch den Erfolg von dessen „Rinaldo" wurde H's und seiner Genossen Unternehmen ein Ende gemacht und er begab sich nach Holland, wo er 1713 Sonate da camera für 2 Violinen mit dem Basso continuo herausgab. Darauf kehrte er nach

London zurück, schrieb für Händel mehrere italienische Libretti, z. B. „Etearco", „Teseo", „Flavio" und „Rodelinda", verfaßte zwei Trauerspiele und veranstaltete eine neue Ausgabe von Tasso's „Gerusalemme liberata"; überhaupt beschäftigte er sich noch vielfach literarisch bis zu seinem am 11. August 1730 erfolgten Tode und kündigte auch eine Geschichte der Musik an, die aus Mangel an Subscribenten aber nicht erschienen ist.

H-Dur, diejenige der 24 Tonarten unseres modernen Tonsystems, welche von dem Ton H als Tonica (Grundton) ihren Ausgang nimmt und bei der, um die diatonische Scala herzustellen, die Töne f, c, g, d und a durch Kreuze in fis, cis, gis, dis und ais verwandelt werden müssen. — Als äußerliches Kennzeichen werden eben die Kreuze auf die Stellen der genannten Töne vorn auf dem Liniensystem hingesetzt (vorgezeichnet).

Hebenstreit, Pantaleon, der Erfinder des bekannten Pantalons, war zugleich einer der größten Violinspieler seiner Zeit. Er wurde um 1660 zu Eisleben geboren und lernte, ohne irgend einen bestimmten Plan für seine Zukunft, Tanzen, Violinspielen u. s. w. Die Natur hatte ihn mit einem seltenen Talente zur Kunst begabt. Gegen Ende des 17ten Jahrhunderts lebte er zu Leipzig als Tanzmeister. Gerber berichtet in seinem alten Tonkünstler-Lexikon, daß er schon damals eine große Fertigkeit auf dem Pantalon gehabt habe; er erzählt indessen Nichts von der Erfindung desselben. Forkel dagegen berichtet in seinem musikalischem Almanach von 1782, pag. 28, daß H. auf die Erfindung des Pantalons bei einem Landprediger im Merseburgischen, zu dem er sich Schulden halber einst aus Leipzig flüchten mußte, gekommen sei, indem er ein Hackebrett, das er oft in der Dorfschenke zu hören bekommen, zu vervollkommnen gesucht habe. In chronologischer Hinsicht stimmen indeß Forkel und Gerber nicht überein, und es bleibt immer noch unentschieden, welcher von Beiden in dieser Beziehung wenigstens das Richtige meldet. Indessen das Instrument, dessen nähere Beschreibung unter seinem eigenen Artikel nachzulesen ist, war erfunden und H. machte großes Aufsehen damit. 1705 reis'te er nach Paris und Ludwig XIV., vor dem er sich darauf hören ließ, hatte so großes Gefallen daran, daß er H. nicht allein reichlich beschenkte, sondern auch zuerst dem Instrumente einen bestimmten Namen gab, und zwar nach dem Taufnamen seines Erfinders — Pantaleon. 1706 ward H. als Kapelldirektor und Hoftanzmeister nach Eisenach berufen und Telemann, als er zwei Jahre später als Konzertmeister dahin kam, hatte nach seinem eigenen Geständniß große Mühe, um sich als Violinspieler neben H. zu behaupten. Ende des J. 1708 kam er als Kammermusikus nach Dresden, nachdem er vorher noch eine Reise nach Wien gemacht hatte und hier vom Kaiser mit einer goldenen Kette, an der sein (des Kaisers) Bildniß hing, beschenkt worden war. Sein Todesjahr findet sich nirgends bestimmt aufgezeichnet; doch ist gewiß, daß er 1730 noch am Leben war. Seine vornehmsten Schüler auf dem Pantalon waren Binder und Gumpenhuber. Nach deren Tode ist das Instrument ziemlich in Vergessenheit gerathen.

Hebräische Musik. Ueber diesen Gegenstand, der den Gelehrten von jeher Stoff zu mehr oder minder scharfsinnigen Untersuchungen und Hypothesen und

zu bändereichen Abhandlungen gegeben hat, der aber trotz alledem, wie überhaupt das ganze Gebiet der alten Musik, noch ziemlich dunkel geblieben ist, finden wir kurz Zusammengefaßtes und für unsern Zweck Passendes in der „Archäologie der Hebräer" von Dr. Jos. L. Saalschütz, Königsberg, 1855, und wir entnehmen diesem interessanten Buche Folgendes: Gleichwie die Poesie, so war auch die Musik schon seit den frühesten Zeiten bei den Hebräern heimisch. Das nächste Zeichen des Werthes, den man auf diese Kunst legte, ist, daß die biblischen Schriften nicht unterlassen, eine Notiz über die Erfindung derselben, als gleichzeitig mit der der Nomadenzucht und Metallbearbeitung zu geben. Dem Jubal wird die erste Handhabung der Cither- und Blasinstrumente zugeschrieben (1. Mos. 4, 21). In Mesopotamien, in der Familie der Hebräischen Stammväter pflegte man Feste mit Gesängen unter Begleitung von Adufe und Cither zu feiern (1. Mos. 31, 27). Nach dem Uebergang über das rothe Meer stimmen die Frauen, unter dem begleitenden Klange der Adufe, mit in den Gesang der Männer ein (2. Mos. 15, 20). In ähnlicher Weise kommen nach dem Siege Davids über Goliath die Frauen aus allen Städten Israels dem Heere mit Gesängen, Adufen und Triangeln entgegen (1. Sam. 18, 6. 7.). Saul läßt auf den Rath seiner Diener den David kommen, der ihm als ein Jüngling gerühmt wird, welcher die Cither gut zu spielen wisse, um auf diese Weise in den bösen Stunden seiner Krankheit Erleichterung zu finden. Das religiöse Gefühl bemächtigte sich dieser Kunst nach dem Maße der damaligen Ausbildung in dem weitesten Umfange. In den Prophetenschulen wurde auch sie ganz vorzüglich gepflegt. Die Gesänge, mit welchen die Prophetenschüler unter Begleitung von Harfen, Adufen, Flöten und Cithern (1. Sam. 10, 5.) einherzogen, müssen etwas sehr Ergreifendes gehabt haben, da diejenigen, welche unter eine solche Schaar geriethen, sich von der Theilnahme an dem erhebenden Gesange nicht losreißen konnten (1. Sam. 19, 19—24. vgl. 10, 5.). Von David wurde die Musik bei dem Gottesdienste nach einem großen Maßstabe eingeführt. Gemäß den betreffenden Schilderungen bestand der Tempel-Chor aus viertausend Musikern, die 288 „Meister" und die „Schüler" zusammengerechnet. Derselbe zerfiel in 24 Ordnungen, an deren Spitze je ein Meister als Dirigent stand und welche an gewöhnlichen Tagen bei dem Gottesdienste mit einander abwechselten. Nur bei besonders großen Festen wirkte der volle Chor zusammen, zu David's Zeiten unter der Direktion dreier Männer, des Assaph, Heman und Jeduthun, von denen wiederum der Erstere die Hauptleitung übernahm. Vermittels des Schalles von metallenen Kastagnetten hielten die Hauptdirektoren das Ganze im Takte. Verschiedene Abtheilungen dieses großen Chores handhabten je ein besonderes Instrument, als gewisse Arten von Harfen oder Cithern (1. Chron. 15, 20—22. 27.). Eine derselben bildete den Sing-Chor (Ps. 68, 26.) unter einem Levitenfürsten als Meister, der den Gesangunterricht leitete (1. Chron. 15, 22.). Einen so gemischten Chor von Musikern mit Saiten-, Schlag- und theilweise starktönenden Blas-Instrumenten gut im Tempo zusammenzuhalten, war gewiß zu jener Zeit nichts Leichtes, und der Geschichtschreiber hat es daher an einer Stelle des Aufzeichnens werth gehalten, daß an dem Tage des Festes

Gesang und Instrumentale gut und in Einen Klang zusammenstimmte (2. Chron. 5, 13.). Die Kastagnetten waren demnach zu diesem Zwecke für den Dirigenten wohl gewählt und geeigneter als das Händeklatschen, das Zusammenschlagen von Muscheln, oder das Stampfen mit eisern besohlten Füßen, wie solches bei den griechischen Chorführern üblich war. Schon aus der Scheidung von Meistern und Schülern, aber auch noch aus der erwähnten Angabe (1. Chron. 15, 22.) geht hervor, daß Unterricht ertheilt und Uebungen gehalten wurden. Die Musik ward demnach schon systematisch als Kunst und zwar in Levitischen Familien mit besonderem Eifer betrieben, so daß bei der Rückkehr aus der Babylonischen Gefangenschaft eine Anzahl von 245 Musikern, von welchen die größere Hälfte aus der Familie Assaph (Neh. 7, 44. 67.) mitkam, und demnach die gottesdienstlichen Chöre gleich wieder in früherer Weise eingerichtet werden konnten (Neh. 11, 17. 12. 27 ff. 45—47; Esra 3, 10 ff. A. a. O. S. 41—43.). — Auch im häuslichen Leben bei Festen und Trinkgelagen diente die Musik mit zur Unterhaltung (Jes. 5, 11. 12. Sir. 32, 7—9). Der Prophet macht es den reichen Prassern seiner Zeit zum Vorwurf, und scheint es als eine Entweihung der Musik darstellen zu wollen, daß dieselben auf der Harfe „klimpern" und wie David sich musikalische Instrumente erfinden (Amos 6, 4.). Bei Wallfahrten und Reisen fehlte ebenfalls die Musik nicht. Selbst die nach Babylon in die Gefangenschaft Ziehenden hatten ihre Harfen nicht zurückgelassen (Ps. 137.). Bei Trauerfeierlichkeiten kam Musik gleichfalls in Anwendung (2. Chron. 35, 25. Jer. 9, 16. Matth. 9, 23.). Schon sehr früh hatte man, wie aus dem Eingang des Artikels zu ersehen, die bestehenden drei Klassen von Instrumenten, nämlich Schlag-, Saiten- und Blas-Instrumente. Man darf vielleicht annehmen, daß die erste Gattung am frühesten zur Begleitung des Gesanges erfunden ward, wenn man, anstatt denselben, was in der natürlichen Neigung des Menschen liegt, mit Händeklatschen zu begleiten, sich dazu anderer tönenden Gegenstände bediente. Denn gewiß war schon in ältester Zeit gemeinschaftlicher Chorgesang, verbunden mit Tanz, eine Lieblingsunterhaltung fröhlicher Hirten, aus deren Familie die eigentliche Instrumentalmusik und, zusammenhängend mit dem Namen ihres Erfinders Jubal, das Wort „jubeln" auf uns gekommen ist. Ob der Hirte früher die Erfahrung machte, daß die Rohrpfeife oder daß die gespannte Saite töne, und ob er durch Zusammenfügen verschieden langer Pfeifen, oder durch Aneinanderspannen verschieden dicker Thiersehnen früher Erfinder der Panpfeife oder der Cither wurde, darüber läßt sich schwerlich irgend eine sichere Vermuthung aufstellen. Die hebräische Familie überkam diese Kunst in allen drei Formen der Instrumente schon aus früheren Jahrhunderten. Doch haben dieselben im Laufe der Zeit wohl manche Verbesserung erfahren, worauf eben jene Angabe bei dem Propheten von Erfindung neuer Instrumente zu deuten scheint. Der Zusatz, daß sie hierin dem David nachahmen wollten, gab vielleicht zur Andeutung des letztern Umstandes auch in einem apokryphischen Psalm (Ps. 151.) Anlaß. — Von den bei Hebräern vorkommenden Schlaginstrumenten wird zunächst die Aduſe genannt. Es ist das bis auf uns gekommene Tambourin, welches, wie noch jetzt, so schon zu Moses Zeit bei dem

Chorgesange am rothen Meere, und noch früher zur Zeit Jacobs, die Frauen zur Begleitung des Tanzes gebrauchten (2. Mos. 15, 20. 1. Mos. 31, 27.). Das Spannen eines Thierfelles über einen Reifen war etwas so Einfaches, daß man sehr bald darauf kommen konnte, und dieses Instrument ist doch auch wiederum für den Zweck so geeignet, daß die Erfindung in verschiedenen Gestalten, die sie theils schon in alter Zeit, theils in späterer annahm, als Trommel, Pauke, Kesselpauke wesentlich doch dieselbe Grundlage behalten hat. Nachmals schlossen sich diesem ersten Schlaginstrumente Triangel, Becken und Sistrum an, welche namentlich zur Zeit David's erwähnt werden und, die letzteren beiden in der sogen. Janitscharen-Musik, aus dem Orient gleichfalls zu uns übergingen. — Unter den übrigen Instrumenten sind die mit Saiten versehenen die wichtigsten. Es werden deren zwei Arten genannt: Cither und Harfe. Der Unterschied derselben bestand wohl schon in alter Zeit bei Hebräern, wie bei Griechen, in der verschiedenen Anbringung der Resonanz und der entsprechenden verschiedenen Spielart, indem bei den Cither-Instrumenten die Saiten über den Resonanzboden hinliefen, bei der Harfe (Lyra) auf dem Resonanzboden aufstanden, so daß beide Arme von zweien Saiten in dieselben greifen konnten. Die Cither, *κιθάρα*, ist mit demselben Namen in der Gestalt unserer Guitarre auf uns gekommen und war wahrscheinlich im Alterthum schon mit einem Griffbrette versehen. Da eine Cither „zur achten" genannt wird, so muß es mehrere Arten dieses Instruments gegeben haben. Eben dasselbe war auch bei der Harfe der Fall. Nach der vorkommenden Bezeichnung: Harfe mit zehn, d. h. wahrscheinlich Saiten, war die Anzahl der letzteren verschieden. Auf der Abbildung einer ägyptischen Harfe in der Nähe von Theben finden wir dreizehn Saiten. Dieselbe kann eine ungefähre Vorstellung von dem schon sehr schönen Baue des Instruments im Alterthume geben, dessen Umfang indeß, wenn die Zeichnung der Wirklichkeit entsprach, gleichfalls nur unbedeutend war. Daß die Hebräer auch schon Streichinstrumente hatten, geht aus keiner Angabe hervor. Ueber die Stimmung der alten Instrumente sind wir gänzlich im Dunkeln. Harfen und Cithern ließ Salomo (1. Kön. 10, 12.) aus sehr kostbarem Holze (wahrscheinlich rothem Sandelholze) anfertigen. — An der Stelle, welche von der Erfindung des Jubal spricht, ist nur von Blasinstrumenten überhaupt, ohne genaue Angabe eines bestimmten die Rede. Zur Zeit Mosis geschieht des Hornes und silberner Trompeten Erwähnung, welche letztere angefertigt wurden, um die verschiedenen, gleichfalls beschriebenen Signale bei der Zusammenberufung des großen oder kleinen Rathes und bei dem Aufbruche der verschiedenen Lager zu geben. Das Horn, von welchem zwei Benennungen vorkommen, wurde wahrscheinlich theilweise aus dem natürlichen, so genannten Material, theilweise auch aus Metall gefertigt. Diesen Instrumenten schloß sich zu David's Zeit noch die Flöte an. Der Panpfeife wird nirgends deutlich erwähnt, obschon ihr früher Gebrauch bei Hirten zweifellos ist. Die weitere Ausbildung dieses ursprünglich so einfachen Instruments hat zur Erfindung der Orgel geführt. Instrumente dieser Art gab es in den letzten Jahrhunderten vor Chr. bei Griechen und Hebräern, so zwar, daß zwei Arten, die Hydraulis oder Wasserorgel und

eine andere, die unsrer Windorgel entspricht, von einander unterschieden werden, ohne daß man über das Wesen dieses Unterschiedes etwas Sicheres erfährt. Die Existenz und der Gebrauch eines solchen Orgelwerkes mit 100 Pfeifen in dem Tempel zu Jerusalem berichten die Schriften des Talmud und bestätigt der Kirchenvater Hieronymus, welcher noch angiebt, daß die Bälge aus Elephantenhäuten bestanden. Die Rabbinen nennen das Instrument Magrefa und bemerken an der Stelle ausdrücklich, daß dieses Orgelwerk keine Hydraulis gewesen sei, weil dieselbe einen „süßen", nach einer andern Stelle „ungesunden" (d. h. wahrscheinlich zu weichlichen) Ton habe. Aus einer bei Athenäus vorkommenden Bemerkung kann man in der That entnehmen, daß der Ton der Wasserorgel ganz besonders weich und „süß" gewesen. Inwiefern aber die Anwendung von Wasser eine solche Dämpfung des Tones bewirkt habe, darüber lassen sich nur Vermuthungen aufstellen. Aus den im 9ten Jahrhundert in christlichen Kirchen Europa's vorhanden gewesenen Orgeln, deren Bau zwar theilweise schon großartig, aber sehr schwerfällig war, lassen sich keine Rückschlüsse auf die Einrichtung der älteren griechischen und so auch hebräischen Orgeln machen, welche auf eine sehr leicht zu spielende Tastatur hindeuten. Offenbar war der künstliche Mechanismus später in Vergessenheit gerathen, bis er nach manchen schwerfälligen Versuchen die herrliche Vollendung der jetzigen Orgelwerke in christlichen Kirchen erreichte. — In den Psalmen-Ueberschriften sowohl, als auch in einigen dem Texte beigeschriebenen Notizen, welche sich auf den musikalischen Vortrag der Dichtung beziehen, bieten sich unverkennbar Spuren von einer sehr großen Sorgfalt dar, welche in dieser Hinsicht waltete. An der Spitze der Psalmen steht nicht allein häufig die Andeutung: „dem Dirigenten", welches sagen will, daß demselben das Lied zur Einführung in den gottesdienstlichen Chorgesang zu übergeben sei, sondern es wird öfter auch noch ein bestimmter Dirigent bezeichnet, als: dem Dirigenten der Flöten, der Cither in der Oktave, der Sangweisen u. s. w. Noch andere Ueberschriften, deren Sinn freilich dunkel ist, scheinen bestimmte Sangweisen, vielleicht auch Instrumente zu bezeichnen. Hiernach gab also der Dichter des Liedes in der Ueberschrift an, mit Begleitung welcher Instrumente, oder nach welcher Melodie dasselbe vorgetragen werden sollte. — Unter den anderweitigen musikalischen Notizen ist namentlich das bekannte Selah bemerkenswerth, welches in den Psalmen 69 Mal und noch 3 Mal bei Habakuk vorkommt. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß unter den verschiedenen Erklärungen dieses Ausdrucks diejenige den Vorzug verdient, welche denselben für gleichbedeutend mit Absatz, Pause nimmt. Aus anderweitigen Wahrnehmungen scheint hervorzugehen, daß solche Pausen des Gesanges mitunter wenigstens durch das Spiel der Instrumente ausgefüllt wurden, was demnach durch Selah angedeutet wird. — Die Frage, welcher Art die innere Beschaffenheit der alten hebräischen Musik gewesen, kann gleichfalls Interesse erregen, und es haben sich demnach mehrere Forscher Mühe gegeben, die Davidischen Psalmen-Melodien oder Choräle wieder aufzuwecken, indem dieselben — den ganz verunglückten Versuch Speidels zu übergehen — in den Accenten, die in den drei Büchern: Psalmen, Sprüche, Hiob nach einem theilweise andern Systeme, als in den übrigen Schriften

gesetzt sind, die Noten der alten Tempel-Musik zu erkennen glaubten. Sehr sinnreich ist der Versuch Antons, die Stufenleiter der mehr oder minder trennenden oder verbindenden Accente in entsprechende, vollkommen abschließende, oder dissonirende Akkorde zu übertragen. Ein anderer Versuch der Art ist von Haupt gemacht worden (Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen). Der Verfasser glaubt eine Aehnlichkeit der Accentzeichen mit den hebräischen Buchstaben und demgemäß einen Zahlwerth derselben zu erkennen, so daß sie die verschiedenen Stufen der diatonischen Tonleiter bezeichnen. Die so aufgefundene Melodie — welche natürlich in jeder Versetzung der Notenreihe sich darbietet — begleitet der Verfasser mit einer selbsterfundenen Harmonie nach einer passend erscheinenden Taktbezeichnung. Auf solche Weise erhält er freilich Choräle. Indeß liegt in diesem Resultat an sich kein Beweis von der Richtigkeit der ersten Voraussetzung. Die Accente sind allerdings Zeichen für die Cantillation, eine nach orientalischer Weise mit lebendigerer Modulation der Stimme vorgetragene Deklamation, wie sie an dieselben anknüpfend sich noch bis auf die neueste Zeit in den Synagogen traditionell erhalten hat. Vergebens aber sucht man in diesen Zeichen, die doch wohl erst von den Masorethen dem Texte beigeschrieben worden, die Notirungen des Davidischen Tempelgesanges. — Die fernere vielfach erwogene Frage, ob die alten Völker, unter ihnen namentlich die Griechen, in ihrer Musik nur Melodie, oder auch Harmonie und vollständige Akkorde gehabt, trifft gleichmäßig auch die hebräische Musik und hängt mit der, ob die Alten schon Streichinstrumente gekannt und demgemäß die Möglichkeit der Streichquartette sich ihnen darbot, zusammen. Die erstere Frage muß gleich der andern nach unserem Dafürhalten entschieden verneint werden. Weder kann bei den Hebräern, noch bei den Alten überhaupt von einer Akkordenlehre, noch auch von einer so weit gehenden Vervollkommnung des Instrumentale die Rede sein, welches die Möglichkeit nicht ausschließt, daß bei dem Chorgesang, oder bei der Instrumentalbegleitung unbewußt oder auch absichtlich mitunter ein consonirendes Intervall angegeben wurde. So befremdlich es auch sein mag, so ist es doch gewiß, daß nicht allein den Griechen die Bedeutsamkeit der großen Terz, folglich das Wesen des (die Akkordlehre begründenden) Dreiklanges unbekannt war, sondern auch, daß noch in späten Jahrhunderten die christliche Kirchenmusik viele Stufen und mancherlei Hindernisse überwinden mußte, bis sie zu diesem Grade musikalischen Bewußtseins gelangte und den Dreiklang, den Naturlaut der mitklingenden Töne, sich in vollem Maße aneignete. — So bleibt denn für die hebräische alte Musik nur die Melodie übrig und wenn man sich nicht gut entschließen kann zu glauben, daß dieselbe in eben dem Maße roh und wild gewesen, wie der Text, dem sie sich anschmiegen mußte und das künstlerische Gefühl dessen, welcher sie erfand, über Alles herrlich und erhaben — zumal da Dichter und Sänger wohl oft in einer Person vereinigt waren —, so wird man um so mehr sich der Annahme hinneigen, daß die Melodien der Hebräer ihrem Charakter nach dem heutigen Choral entsprechen, der in sich Einfachheit, Würde und die tiefste Innigkeit verbindet.

Heckel, Johann Christian, geb. zu Bischofswerda am 15. August 1676, studirte in Leipzig Theologie und Musik und ward dann 1699 Kantor in Bischofswerda, von wo er 1713 nach Pirna versetzt wurde. Hier starb er 1744. Walther nennt ihn einen tüchtigen Komponisten, indeß ist kein Werk mehr von ihm vorhanden, welches dieses Urtheil bestätigte, dahingegen besitzen wir noch mehrere historische Schriften von ihm, welche ihn als einen wissenschaftlich sehr gebildeten Mann bekunden.

Hedykomos, der Name eines Singtanzes der alten Griechen.

Heerpauke, s. Pauke.

Heertrommel, zuweilen auch Härtrommel geschrieben, eine unnütze Spielerei in alten Orgeln, die aus 2—4 Pfeifen bestand, welche möglichst tief klangen, nur etwa einen Viertelton auseinander gestimmt waren, mixturenartig auf einem Stocke standen, durch ein Manubrium zur Ansprache gebracht wurden, und vermöge ihrer Tonverhältnisse einen trommelartigen Ton gaben, der so lange anhielt, bis das Manubrium wieder abgestoßen wurde.

Heerwagen, Friedrich Ferdinand Traugott, geb. zu Buttenheim in Franken und gest. am 10. März 1812 als Pfarrer zu Markt-Uehlfeld bei Erlangen, ist Verfasser einer „Literaturgeschichte der evangelischen Kirchenlieder aus der alten, mittlern und neuern Zeit" (2 Bde., Neustadt an der Aisch und Schweinfurt, 1792—1797, und in einer neuen Auflage, Wien, 1802). 1799 erschien ein Prospect, der einen dritten Theil verhieß; derselbe ist aber nicht erschienen.

Heidenreich, Carl Heinrich, geb. zu Stolpen im J. 1764 und gestorben zu Burgwerden bei Weißenfels am 26. April 1801, war von 1789 bis 1798 Professor der Philosophie zu Leipzig. In letzterem Jahre legte er kränklichkeitshalber seine Professur nieder und zog nach Burgwerden. Er war ein scharfsinniger Aesthetiker und hätte gewiß der Wissenschaft noch größere Dienste geleistet, wenn nicht eine sehr ungeregelte Lebensweise und ein dadurch herbeigeführter zu früher Tod seiner eignen Entwicklung und Ausbildung hinderlich gewesen wäre. Für den Musiker und Musikgelehrten ist besonders sein „System der Aesthetik" (Leipzig, bei Göschen) interessant; ferner mehrere Aufsätze in Fest's „Beiträgen zur Aufklärung und Beruhigung", z. E. „Ueber den Grundbegriff der schönen Künste"; „Warum urtheilen die Neueren so zweideutig über die Nützlichkeit der schönen Künste für den Staat und die Menschheit?" (In den genannten „Beiträgen 2c.", 1790, Bd. 2, pag. 129 ff. und pag. 24 ff.)

Heidenreich, Georg Christoph, war Orgelbauer und Organist zu Tannstädt in Thüringen, wo er 1800 in einem Alter von ungefähr 64 Jahren starb. Der Orgelbaukunst hatte er sich erst seit 1770 gewidmet und nach dieser Zeit mehrere gute Werke in Thüringen aufgerichtet.

Heilig, s. Sanctus.

Heilmann, Joseph, der Sohn eines Instrumentenmachers zu Mainz, geb. im J. 1768, hatte einen großen Ruf als Nachfolger in seines Vaters Geschäft. 1798 etablirte er eine Fabrik zu Erfurt und starb in dieser Stadt im J. 1803. Er soll auch ein fertiger Klavierspieler gewesen sein.

Heinefetter, Sabine, eine berühmte deutsche Bühnensängerin, geb. zu Mainz im J. 1805, soll wie die große Mara zuerst als herumziehende Harfenistin und Sängerin sich und ihren armen Eltern ihr Brod verdient haben. Ein Musikfreund wurde auf ihre schöne Stimme aufmerksam und ließ sie ausbilden. In Frankfurt a. M. betrat sie zuerst die Bühne und ging darauf nach Kassel, wo sich Spohr ihre weitere künstlerische Ausbildung sehr angelegen sein ließ. 1827 gastirte sie in Berlin mit großem Beifall und wurde, nachdem sie wieder nach Cassel zurückgekehrt war, daselbst auf Lebenszeit engagirt; kurze Zeit darauf aber brach sie, einer geringfügigen Unannehmlichkeit wegen, ihren Kontrakt und verließ heimlich Kassel. Sie ging nach Paris, machte daselbst bei Tadolini noch Gesangstudien und trat neben der Sonntag und Malibran in der italienischen Oper auf. Nach Deutschland zurückgekehrt, wollte sie anfangs gar nicht mehr so gefallen wie früher und nur in Wien, wo sie ein Jahr lang sang, hatte sie reichen Beifall. 1832 sang sie in Mailand mit glänzendem Erfolg, nachdem sie vorher an kleineren deutschen Bühnen aufgetreten war, und 1833 wurde sie in Berlin am königstädtischen Theater engagirt. Zu dieser Zeit war ihr Ruf entschieden und sie wurde zu den ersten Sängerinnen gezählt, namentlich in Partien wie Romeo, Anna Bolena, Norma u. s. w. 1835 war sie in Dresden engagirt, aber 1836 schon wieder in Mailand, wo man aber eine Dekadenz bei ihr bemerken wollte. Wo sie nach dieser Zeit noch gesungen, vermögen wir nicht genau anzugeben; so viel ist jedoch sicher, daß ihre Glanzperiode vorüber war. — Zwei Schwestern von ihr, Clara und Mad. Stöckel-Heinefetter machten sich ebenfalls als gute Sängerinnen bekannt; die Letztere starb am 23. Febr. dieses Jahres (1857) zu Wien im Irrenhause.*

Heinichen, Johann David, geb. zu Crößuln bei Weißenfels am 17. April 1683, war ein Predigerssohn und besuchte die Thomasschule in Leipzig, wo er unter den Cantoren Schelle und Kuhnau die Musik studirte und namentlich den Contrapunkt mit brennendem Eifer trieb. So fleißig er darauf die Rechte studirte, so lieb blieb ihm doch auch die Musik, besonders da Leipzig unter Melchior Hoffmann auch eine gute Oper bekam. Nachdem er mehrere Jahre in Weißenfels als Advokat gelebt hatte, trieb es ihn wieder nach Leipzig, besonders um dort Opern zu schreiben. Mit guter Gelegenheit reiste er nach einiger Zeit dann nach Italien und schrieb u. A. die Opern „Calpurnia“ und „I Pazzi per troppo amore,“ welche vielen Beifall erhielten. Bei einem Aufenthalte in Rom lernte ihn der Fürst von Köthen kennen, dessen musikalischer Reisebegleiter durch Italien er nun wurde, und nach Venedig zurückgekehrt, gewann ihn durch seine Cantaten der Kurprinz von Sachsen, der nachmalige König August II., lieb und machte ihm 1718 zu seinem Kapellmeister in Dresden. Allein schon 1719 gerieth er beim Einstudiren einer Oper mit dem Kastraten Senesino in Streit und der König entließ in einem Anfall übler Laune über diese Zänkereien seine ganze italienische Oper. H. stand nun bloß der Kirchenmusik vor, schrieb Messen und andere Kirchensachen und arbeitete seine früher in Leipzig geschriebene Generalbaßschule gänzlich um. Diese umgearbeitete Generalbaßschule ist sein Hauptwerk und wurde 1728 in Dresden unter folgendem Titel gedruckt: „Der Generalbaß in

der Komposition, oder neue und gründliche Anweisung, wie ein Musikliebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Komposition, nicht allein den Generalbaß im Kirchen-, Kammer- und theatralischen Stylo vollkommen et in altiori gradu erlernen, sondern zu gleicher Zeit in der Komposition selbst wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung oder musikalischen Raisonnement von der Musik überhaupt und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos." Es enthält sehr viele Notenbeispiele und ohne die Verbesserungen und Register 960 Seiten. So sehr er auch in diesem Buche vor zu vielem Gebrauch kontrapunktischer Gelehrsamkeit warnt, so wenig konnte er sich selbst von seiner Jugendliebe davon zurückbringen. Kaum war das Werk beendet, so machte er den Plan zu einer Messe, in der alle Arten des Kontrapunktes angebracht werden sollten. Aber an der Ausführung dieses und manches andern Vorhabens hinderte ihn der Tod. Er starb an der Schwindsucht am 16. Juli 1729. — Seine Kompositionen sind selten geworden und verrathen mehr den denkenden als den erfindungsreichen Musiker.

Heinlein, Paul, geb. zu Nürnberg am 11. April 1626, war der Sohn des berühmten Arztes Sebastian H., der ihn seines seltenen Talentes zur Musik wegen im Klavier- und Orgelspielen und auch auf anderen Instrumenten unterrichten ließ, zur weitern Ausbildung 1646 nach Linz und München und 1647 endlich nach Italien schickte, wo er drei Jahre lang bei den berühmtesten Meistern die Komposition studirte. Nach seiner Rückkehr aus Italien ward er zuerst Rathsmusikus in Nürnberg, dann 1655 Organist an der Egidienkirche daselbst, 1656 Musikdirektor an der Frauenkirche und 1658 endlich erster Organist an der Hauptkirche St. Sebaldus. Man zählte ihn zu den kunstfertigsten Klavier- und Orgelspielern seiner Zeit. Auch schrieb er viele kleinere und größere Sachen für seine Instrumente, die ihrer Zeit sehr geschäzt waren, so wie viele Kirchensachen. Uebrig sind von seinen Kompositionen nur noch zwei Gelegenheitsmusiken, die Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon mit ihrem ausführlichen Titel anmerkt. — H. starb am 6. August 1686.

Heinrich VIII., König von England (reg. von 1509—1547), geb. am 28. Juni 1491 und gest. am 28. Januar 1547, trieb sehr eifrig Musik, sang, spielte das Spinett und die Flöte und komponirte auch. In Boyce's Sammlung alter englischer Kirchenmusik findet man ein vierstimmiges Anthem von ihm (O Lord, the maker of all things) und im zweiten Bande von Hawkin's Geschichte der Musik (pag. 534) eine dreistimmige lateinische Motette „Quam pulchra es."

Heinrichs, Anton Philipp, geb. am 11. März 1781 zu Schönbüchel in Böhmen, lernte in seiner Jugend etwas Pianoforte- und Violinspielen, wurde Kaufmann und Fabrikbesitzer und machte bedeutende Geschäfte. Der Fall mehrerer bedeutenden Häuser zog auch den seinigen nach sich und er war genöthigt nach Amerika überzusiedeln. In Kentucky ließ er sich nieder und hier, mitten in der Wildniß gerieth er in's Komponiren, ohne einen Begriff von Harmonielehre zu haben, die ihm erst später, nachdem bereits mehrere Sachen von ihm gedruckt worden waren, durch einen Deutschen beigebracht wurde. Seine musikalischen

Fähigkeiten verbreiteten von Kentucky aus seinen Ruf über die Vereinigten Staaten; aber er fühlte selbst zu gut, was ihm noch fehlte, und der Trieb nach höherer musikalischer Bildung trieb ihn wieder nach Europa. In London angekommen, erschöpfte sich bald sein kleines Vermögen, und er mußte bei einem kleinen Orchester als Violinspieler Dienste nehmen. Als solcher lebte er daselbst sieben Jahre, allerlei Kompositionen versuchend, von denen nicht wenige auch gedruckt wurden. 1834 reiste er nach Deutschland, um sich bei der Preisbewerbung für die beste Sinfonie, welche in Wien ausgeschrieben war, zu betheiligen, kam aber zu spät, nachdem schon Lachner in München den Preis erhalten hatte. Nach Amerika zurückgekehrt, lebte er meist in New-York. Von seinen Kompositionen ist uns nie etwas zu Gesicht gekommen; wir können daher auch kein Urtheil über deren Werth abgeben, eben so wenig wissen wir, ob er seinen Aufenthalt in Europa auch wirklich zu wahrer musikalischer Ausbildung benutzt hat.

Heinroth, Johann August Günther, geb. zu Nordhausen in Thüringen am 19. Juni 1780, wo sein Vater, Christoph Gottlieb H., ein Schüler des berühmten G. G. Schröter, 62 Jahre lang Organist an der Peterskirche war. Unter fünf Kindern war Joh. Aug. Günther das jüngste. Sein älterer Bruder Gottlieb H., mit dem er öfters verwechselt wurde, studirte in Halle Theologie, trieb aber auch nebenbei Musik und zeichnete sich als Sänger und Harfenspieler aus, hat auch Mehreres komponirt, was später irrig unserm Günther H. zugeschrieben wurde. Dieser ward, um seines besondern und merkwürdig früh erwachten Talents willen, zeitig vom Vater in der Musik gebildet, namentlich im Klavierspielen und Generalbaß unterrichtet. In seinem vierten und fünften Jahre schon sang er die Melodien der damals sehr beliebten Operetten von Hiller nach und als zwölfjähriger Knabe komponirte er schon kleine Musikstücke und dichtete Lieder. Auf dem Gymnasium zu Nordhausen zum Studium der Theologie vorbereitet, bezog er 1798 die Universität Leipzig und zur Vollendung desselben 1800 die zu Halle. Dort pflegte er mit Hiller, hier mit Türk einen freundschaftlichen, auf seine musikalische Fortbildung sehr einflußreichen Umgang. Nach Vollendung seiner akademischen Stndien ward er Hauslehrer bei dem Pastor Kümmel zu Gittelde am Harz, in dessen eigener großen Liebe zur Musik sein Talent wiederum eine lebendige Nahrung und Anregung fand. Zwei Jahre später ward er als Lehrer an das Jakobson'sche Institut zu Seesen berufen. Die Anstalt war damals noch im Entstehen; durch H's Bemühungen besonders, der sie in wissenschaftlicher Beziehung ganz neu organisirte, erhielt dieselbe einen Aufschwung wie zu der Zeit keine andere israelitische Schule in Deutschland. Dabei blieb er jedoch seinen theologischen und künstlerischen Studien immer noch nach Kräften treu, predigte oft und mit Beifall und wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Helmstädt zum Doctor promovirt. Als der um seine Nation so hochverdiente Jakobson den Gottesdienst der Juden zeitgemäßer einrichten wollte, stand H. ihm kräftig zur Seite, dichtete Lieder für die israelitische Gemeinde in Seesen und gab ihnen den christlichen Kirchengesängen ähnliche Melodien, die auf einer, durch seinen Betrieb in der dortigen Synagoge errichteten Orgel begleitet wurden. Dasselbe that er auch für die israelitischen Gemeinden

in Kassel und Berlin, wohin Jakobson darauf seine Reformation verpflanzte. H. war an beiden Orten persönlich anwesend und thätig. Letzteres besonders in Berlin, wo er im Vaterhause Meyerbeer's eine neue Synagoge mit errichten half und hinsichtlich des musikalischen Gottesdienstes allein organisirte. 1818 erhielt er den Ruf als Universitätsmusikdirektor in Göttingen, an Forkel's Stelle. Daß er hier anfangs einen schweren Stand hatte, läßt sich leicht ermessen. Eines Theils fand er den musikalischen Zustand daselbst von Forkel, der nur der Wissenschaft seiner Kunst lebte, höchst vernachlässigt, andern Theils aber war die Ehrfurcht vor Forkel's Wissen und Wirken bei einem großen Theile der dortigen Kunstfreunde auch wieder so groß, daß nicht geringe Kräfte dazu gehörten, sich wenigstens nur einigermaßen in der öffentlichen Meinung ein Ansehn zu erwerben. Sollte für die Bildung und das äußere Leben auch in musikalischer Hinsicht Etwas geschehen, so mußte H. einen ganz neuen Grund dazu legen. Er errichtete zu dem Zwecke eine akademische Singakademie und einen eignen öffentlichen Lehrstuhl für den wissenschaftlichen Theil der Tonkunst, führte wieder regelmäßige sogenannte akademische Konzerte ein, an denen die Studirenden den regsten Antheil nahmen, ertheilte jungen Theologen Unterricht im Kirchen- und Altargesange, — kurz, ließ kein Mittel unbenutzt, das ihm seine Stellung zum segenreichen Wirken nach außen darbot. Um dieses aber auch über die Grenzen der Universität hinaus noch zu erweitern, schrieb er eine „Volksnote oder vereinfachte Tonschrift", nach welcher im Gegensatz zur unvollkommnen Zifferschrift, die er überall siegreich bekämpft hat, auch in den niedersten Schulen der Gesangunterricht auf eine leichtfaßliche und zweckmäßigere Weise ertheilt wird; ferner eine eben darauf gerichtete „Gesangunterrichts-Methode für höhere und niedere Schulen", und eine „Kurze Anleitung, die Choräle nach Noten leichter und geschwinder als nach Ziffern singen zu lehren", der er zur Vervollständigung dann auch noch „166 Choralmelodien nach den im Königreiche Hannover ziemlich allgemein eingeführten Böttner'schen Choralbuche in leichte Tonarten transponirt", und „169 Choralmelodien mit Harmonien begleitet" beilegte. Dadurch, daß in dem Schullehrer-Seminar zu Hannover der Gesangunterricht auf höhere Veranlassung nach der von H. in den genannten Schriften niedergelegten Methode ertheilt wird, hat dieselbe sich in ziemlich alle Schulen des Königreichs Hannover Eingang verschafft und ihr Erfinder so sich ein großes Verdienst um den dortigen allgemeinen Gesangsunterricht sowohl als öffentlichen Kirchengesang erworben. Eine „Kurze Anleitung, das Klavierspielen zu lehren" fand nicht minder günstige Aufnahme, als seine zahlreichen Kompositionen für dies Instrument, die meistens eine pädagogische Tendenz haben, und seine vielen Lieder und Gesänge, von denen nicht wenige und vornehmlich die, zu welchen er selbst auch den Text dichtete, in den Mund des Volkes übergegangen sind. Als Antritts-Programm schrieb er in Göttingen „Ueber die Vernachlässigung des Gesanges"; sein sonstiges schriftstellerisches Wirken in der Musik ist hinlänglich aus den vielen kleineren und größeren Aufsätzen und Abhandlungen bekannt, die er in die „Cäcilia", „Leipz. allg. mus. Zeitung", in Schilling's „Universallexikon der Tonkunst", die „Eutonia" lieferte, wie endlich

auch aus dem „Musikalischen Hülfsbuche für Prediger, Kantoren und Organisten", das er 1833 herausgab, und das vielen Beifall gefunden hat. Seine rein poetischen, historischen, geographischen und naturhistorischen Werke gehören nicht hierher. — Gestorben ist er zu Göttingen im J. 1846. — Seine Tochter Franziska machte sich als gute Konzertsängerin bekannt.

Heinse, Johann Jakob Wilhelm, der bekannte Verfasser des „Ardinghello", der „Laïdion" u. s. w., geb. am 16. Februar 1746 zu Langewiesen im Sondershausen'schen und gestorben als chur-mainzischer Bibliothekar zu Mainz am 22. Juli 1803, muß hier erwähnt werden wegen seines musikalischen Romans „Hildegard von Hohenthal", (Berlin, 1795—96, neue Auflage 1804, auch in der von Laube besorgten Ausgabe von seinen „Sämmtlichen Schriften", Leipzig 1838), in welchem sich eine schwärmerische Liebe zur Tonkunst, namentlich zur italienischen Musik und tüchtige Kenntniß musikalischer Dinge kund giebt, wie z. B. die vorkommenden Abhandlungen über die Stimmwerkzeuge, über Gesangbildungsmanier der Italiener, über Temperatur und Stimmung, Charakteristik der Tonarten, über Konzertmusiken, über die Opera buffa, über Melodie u. s. w. beweisen. Einen Hauptbestandtheil des Romans bildet auch die Analyse vieler Opern von Komponisten aus der neapolitanischen Schule, z. B. von Majo, Jomelli, Traëtta, Piccini u. s. w. — Die 1805 unter seinem Namen erschienenen „musikalischen Dialoge", die man unter seinem Nachlaß gefunden haben wollte, sind nicht von ihm.

Heintz oder **Heinz,** Wolfgang, ein berühmter Orgelspieler des 16ten Jahrhunderts, stand um 1530 als Organist in Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle. Mit Johann Hoffmann zusammen veranlaßte er den großen katholischen Theologen Michael Vehe zur Herausgabe seines Gesangbuches (1537). Dieses war mit den Musiknoten, welche Heinz's und Hoffmann's Melodien enthielten, 11 Bogen stark. Unter den jetzt noch üblichen Kirchengesängen wird ihm der Choral „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" zugeschrieben.

Heinze, s. Häntze.

Helbig, Gottfried, war Organist und Instrumentenmacher in Liegnitz, wo er am 1. Januar 1795 starb, und besonders berühmt durch seine Klaviere mit und ohne Flötenregister und auch Flügel. Sein Sohn Gottlob übernahm nach seinem Tode die Instrumentenfabrik.

Held, Jakob, geb. zu Landshut am 11. Novbr. 1770, wo sein Vater Kantor war. Von diesem erhielt er den ersten Violinunterricht und ließ sich schon in seinem siebenten Jahre mit einem Konzert von Stamitz öffentlich hören. Darauf besuchte er sechs Jahre lang das Gymnasium zu Landshut und übte sich während dieser Zeit fleißig auch im Orgel- und Klavierspielen, so daß er bald als Organist in dem dasigen Seminar angestellt wurde. Um Philosophie zu studiren kam er 1788 nach München. Auf Verwendung des Grafen von Taufkirchen unterrichtete ihn hier im Violinspielen noch ferner der berühmte Hampeln, und nach dessen Abgange nach Donaueschingen der Konzertmeister Friedrich Eck. Nunmehr zu einem tüchtigen Virtuosen gebildet, studirte er unter Danzi's Leitung auch die Komposition und unternahm nachgehends mehrere

Reisen durch Deutschland, die Schweiz und einen Theil von Frankreich, auf welchen er sich auch mit seinem damals elfjährigen Sohne in Doppelkonzerten auf der Violine hören ließ. Nachher scheint er München nicht wieder verlassen, sondern, neben seinen Dienstgeschäften in der Hofkapelle, sich hauptsächlich dem Unterrichtgeben gewidmet zu haben. Komponirt hat er mehrere Konzerte und Variationen für Violine, Quartette und einige Ouvertüre.

Helderus, Bartholomäus, ein Kirchenkomponist aus dem Anfang des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Gotha, war anfangs Schulmeister in dem Dorfe Friemar bei Gotha und zuletzt Pfarrer in Remstädt. Von 1615—1621 erschienen in Erfurt von ihm unter den Titeln: „Cymbalum Genethliacum" und „Cymbalum Davidicum" viele vier- bis achtstimmige Weihnachts- und Neujahrsgesänge mit deutschen und lateinischen Texten, Psalmen u. s. w.

Hèle, Georges de la, ein niederländischer Tonkünstler, geb. in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war Musikmeister an der Kathedrale zu Tournay und ging von da nach Madrid als Kapellmeister Philipp's II. Wann er gestorben, weiß man nicht. 1578 erschienen von ihm in Antwerpen 8 Messen für 5, 6 und 7 Stimmen.

Heller, Stephan, gegenwärtig einer der talentvollsten Klavier-Komponisten und auch vortrefflicher Pianist, geb. zu Pest am 15. Mai 1815. Von seinem Vater zum Gelehrtenfache bestimmt, trieb er die Vorstudien dazu mit Eifer, erhielt aber auch nebenbei Klavierunterricht von einem Regimentsmusiker und nach einiger Zeit von einem gewissen F. Bräuer. Seine Fortschritte waren rasch und bedeutend, denn schon in seinem 10ten Jahre konnte er sich in einem Konzerte seines letztgenannten Lehrers mit diesem in einem Doppelkonzerte von Dussek hören lassen. Nun brachte ihn sein Vater, an den Beruf des Sohnes zum Künstler nicht mehr zweifelnd, nach Wien, wo er mehrere Jahre bei dem angesehenen Halm Unterricht nahm und auch in den Jahren 1827 und 1828 mehrere Konzerte gab. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, gab er seinen Mitbürgern in einigen Konzerten von seiner erlangten Kunstfertigkeit auf dem Pianoforte das beste Zeugniß und machte dann mit seinem Vater eine Kunstreise durch Ungarn, Polen und einen großen Theil von Deutschland. Auf der Rückreise lernte er in Augsburg eine kunstliebende Familie kennen, die ihn bewog, einige Zeit bei ihr zuzubringen und sich von den Mühseligkeiten seiner Kunstwanderung etwas zu erholen. Der Aufenthalt in dieser freundlichen Familie und respective in Augsburg war für H. von großem Nutzen; denn erstens kam er mit tüchtigen Musikern und Kunstkennern in Verbindung, z. B. mit Chélard, Drobisch, Graf Fugger und Stetten, und zweitens wurde er zu tieferen Kompositionsstudien als er bis dahin gemacht hatte, angeregt, sah sich auch mehr als bisher in der musikalischen Literatur um, indem er auch andere Sachen als die zu bloßen Konzertzwecken dienenden in die Hände nahm und besonders Beethoven genauer kennen lernte. Seit Anfang der vierziger Jahre lebte H. in Paris, ist aber seit längerer Zeit schon nicht mehr als Klavierspieler öffentlich aufgetreten, sondern beschäftigt sich nur mit Komposition. Seine verschiedenen Arbeiten — Sonaten, Fantasien, Rondo's, Salon- und Charakterstücke, Etüden, Capricen

u. s. w. — zeigen ein feines, liebenswürdiges Wesen und sind voller interessanter Züge, sowohl in melodischer wie in harmonischer Beziehung. Ein richtiges Gefühl hat ihn immer vor hyper-romantischen Auswüchsen und Uebergriffen bewahrt, und Form und Inhalt sind bei ihm stets im schönsten künstlerischen Einklange.

Hellmesberger, Georg, geb. zu Wien am 24. April 1800, erhielt von seinem Vater, der vormals Landschullehrer war, den ersten Violinunterricht und konnte sich schon als achtjähriger Knabe öffentlich produciren; dabei hatte er eine wunderschöne Sopranstimme und diese verschaffte ihm 1810 die Aufnahme als erster Sopranist in der K. K. Hofkapelle an der Stelle des so eben ausgetretenen Franz Schubert. Später absolvirte er die Gymnasialstudien im Cisterzienserstifte Heiligenkreuz und kehrte alsdann, dem geistlichen Stande bestimmt, zu demgemäßen Studien nach Wien zurück. Allein die überwiegende Liebe zur Kunst wendete ihn von dieser Bestimmung ab und auf den Betrieb der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats unterrichtete ihn Emanuel Förster in der Komposition und gab ihm Prof. Böhm die höhere Ausbildung im Violinspielen. Nach nicht langer Zeit konnte er dem Letztgenannten als Hülfslehrer am Konservatorium, in Wien adjungirt werden, an welcher Anstalt er auch später ordentlicher Professor wurde. Seit Schuppanzigh's Tode, 1829, ist er als Orchesterdirektor bei der großen Oper (am Kärnthnerthor-Theater) angestellt und 1830 wurde er in die Hofkapelle aufgenommen. Sein Spiel ist sehr fertig und elegant im Solovortrag und auch als Quartettspieler hat er sich einen guten Namen gemacht. Ob er je auch Kunstreisen außerhalb Oesterreichs gemacht hat, ist uns nicht bekannt. Von seinen Kompositionen sind Konzerte, Variationen, ein Quartett u. s. w. erschienen. — Sein Sohn, ebenfalls Georg mit Vornamen, war gleichfalls ein talentvoller Violinspieler, starb aber leider schon am 12. November 1853, noch nicht 23 Jahre alt, als Konzertmeister in Hannover.

Hellmuth, 1) Friedrich, geb. zu Wolfenbüttel im J. 1744, hatte in seiner Jugend eine herrliche Diskantstimme und wurde deshalb sehr sorgfältig in der Musik gebildet. Nach der Mutation seiner Stimme in einen angenehmen Tenor widmete er sich dem Theater, war anfangs markgräflich schwedt'scher Hofschauspieler und Operndirektor, ging dann 1770 nach Weimar und von da nach Gotha, auf den Theatern beider Städte als Sänger und Schauspieler viel Glück machend. Nach Auflösung des Theaters zu Gotha ging er nach Mainz und ward daselbst Hofmusikus. Hier komponirte er Mehreres für Klavier und Violine, auch Violoncello, was vielen Beifall fand. Er starb zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. — Sein Bruder — 2) Carl H. lebte meist mit ihm zusammen und war ebenfalls Kammermusikus zu Mainz, privatisirte aber um 1801 in Erfurt, wo er auch gestorben ist. Dieser Carl H. und nicht jener Friedrich, wie Andere behaupten, war der Gatte der berühmten Sängerin — 3) Josepha H., einer geborenen Heist aus München. Anfangs war sie Sängerin und Schauspielerin beim Seiler'schen Theater, glänzte vorzüglich aber in der Zeit um 1772, in welchem Jahre sie sich mit H. verheirathete, zu Weimar und darauf auch zu Gotha. In Mainz ward sie als churfürstl. Kammersängerin angestellt. Als solche unternahm sie 1785 mit ihrem Gatten noch eine Reise durch Deutschland, auf welcher

sie sich auch u. A. in Dresden mit vielem Beifall hören ließ. Ihre Stimme war ungemein umfangreich, namentlich nach der Höhe hin, und hatte sehr viel Biegsamkeit und Geschmeidigkeit; jedoch soll ihr Ton etwas scharf und schneidend gewesen sein.

Hellpfeife, ein Orgelregister, das Prätorius als eine 8füßige offene Manualstimme aufführt, und die, nach ihrem Namen zu urtheilen, klar, scharf und durchdringend klingen mußte.

Hellwig, Ludwig, geb. am 23. Juli 1773 zu Kunersdorf bei Wrietzen an der Oder, wo sein Vater Prediger war. Nach Verlauf seiner Kinderjahre im elterlichen Hause genoß er einige Zeit Unterricht in der Stadtschule zu Wrietzen und dann zu Berlin auf dem Gymnasium. Seiner Neigung gemäß wollte er sich anfangs dem geistlichen Stande widmen; doch pflegte er auch dabei fleißig sein musikalisches Talent und erhielt schon in Wrietzen Unterricht im Klavier- und Violinspielen. Andere Instrumente, als Horn, Violoncell, Harfe, Orgel u. s. w. erlernte er später durch sich selbst. Dabei war ihm von der Natur eine hübsche Stimme und überhaupt ein gutes Gesangstalent verliehen, das ihm bei seiner Bescheidenheit und einem empfehlenswerthen Betragen überhaupt viel Zutritt in gute Familien verschaffte, wo er Gelegenheit fand, sich sowohl für die Kunst als das Leben immer mehr und mehr auszubilden. Nach dem Tode seines Vaters im J. 1789 verließ er seine Schulstudien, gab seine frühere Bestimmung auf und wurde Theilhaber eines Fabrikgeschäfts, bei dem er auch bis zum J. 1812 fortwirkte: eine Zeit, in welcher er nun aber auch die Musik, sowohl theoretisch als praktisch stets sehr fleißig cultivirte, da nicht allein seine Geschäfte ihm Muße genug dazu übrig ließen, sondern auch die Gelegenheit zu solcher Ausbildung und Uebung in Berlin für ihn sich immer mehr erweiterte. Von dem Kammermusiker, nachmaligen Kapellmeister Gürrlich, erhielt er gründlichen Unterricht im Generalbaß und in der Komposition, und bei dem Kapellmeister Abraham Schneider machte er fleißige Uebungen im Kontrapunkt. Im J. 1793 ward er Mitglied der Singakademie und stand derselben späterhin auch eine Zeit lang als Direktor oder Direktionsmitglied vor. 1808 trat er dann auch in die Zelter'sche Liedertafel. So steigerte sich seine Liebe zur Musik immer mehr, bis er 1812 derselben zu Gefallen sogar seine bisherige Geschäftsverbindung auflöste und aus Neigung zur Kirchenmusik besonders im J. 1813 die Stelle eines Domorganisten zu Berlin annahm, worauf er dann 1815 zum Musikdirektor an der Hof- und Domkirche ernannt wurde. In diesem Verhältnisse wirkte er nun sowohl als Lehrer wie als Komponist stets sehr thätig, bis an seinen Tod, der am 24. Novbr. 1838 erfolgte. Seine, theils durch den Druck, theils durch Aufführungen bekannter gewordenen Kompositionen sind: die Oper „der Bergknappe" (Text von Theod. Körner), über die sich auch C. M. v. Weber in seinen hinterlassenen Schriften sehr vortheilhaft aussprach, Choräle, Messen, Motetten, Psalmen, viele Lieder und Gesänge, Kanons u. s. w.; dann hat er auch Klavierauszüge zu Händel'schen Oratorien und Gluck'schen Opern besorgt.

Helmond, Christian Gottfried, um 1730 berühmt als Virtuos auf dem Verrillon (s. d.). Er war von Geburt ein Schlesier und spielte auf seinem einfachen Instrument ganze Solo's und Konzerte mit Orchesterbegleitung.

Helmont, (spr. —mong), Andrien Joseph van, geb. zu Brüssel am 14. April 1747, wurde von Jugend auf zur Musik bestimmt, trat als Chorknabe in die Kapelle des Statthalters der Niederlande und erhielt Violin- und Kompositionsunterricht. Nach Beendigung seiner humanistischen Studien ging er als Orchesterchef an die Oper zu Amsterdam und kam dann, nachdem das Amsterdamer Operntheater abgebrannt war, nach Brüssel an die Stelle seines Vaters als Musikdirektor bei der Kirche Ste. Gudule. Gestorben ist er am 28. Decbr. 1830, nachdem er in den letzten Lebensjahren sich von seinem Amt zurückgezogen hatte und bei seinem Sohne lebte, der nachmals Professor am Brüsseler Conservatorium wurde. Komponirt hat H. Kirchensachen, von denen aber Nichts gedruckt ist, und die Oper „L'Amant Légataire", die aber nur eine Aufführung erlebte.

Hemidiapente (von ἡμι, halb, und διάπεντε, die Quinte), nannten die Griechen die verminderte Quinte.

Hemitonium (von ἡμι, halb und τονος, Ton), der griechische Name des Halbtons.

Hemmerlein, Joseph, ein sehr fertiger Klavierspieler und beliebter Komponist für sein Instrument in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, stand um 1768 als Cembalist in Diensten einer Gräfin von Vorberg, nahm indessen später seinen Abschied, und wandte sich nach Paris, wo er etwa 1799 gestorben ist. Von seinen Kompositionen sind erschienen: 4 Klavier-Konzerte, 6 Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell, 24 Sonaten für Klavier und Violine, 6 vierhändige Klaviersonaten u. s. w.

Hemmkeile, Hemmklötze, Registerzapfen, Sperrzapfen sind hölzerne Streifen oder Keile von etwa 1" Länge, ½" Breite und ⅜" Stärke, die gegen das Ende einer Windlade, den Parallelwippen gegenüber und zwar da auf der Lade aufgeleimt und mit Stiften befestigt sind, wo die Parallelen laufen, deren Aufzug, damit sie nicht übergezogen werden können, sie zu begrenzen bestimmt sind. Zu dem Zwecke befindet sich in der Mitte der Parallele, an dem ihrem Schlüssel entgegengesetzten Ende, ein mit dem Hemmkeile ganz gleich breiter Einschnitt, in den der Keil so genau paßt, daß die Parallele durch den Registerzug leicht, jedoch nicht weiter als bis dahin, wo ihm der Hemmkeil die Grenze setzt, aufgezogen werden kann. Daß der Einschnitt eine solche Richtung, so wie auch der Keil grade eine solche Lage erhalten muß, wie nöthig ist, um die Parallele geradeaus, hin- und zurückziehen zu können, ist wohl zu beachten. Statt des Keils versenken auch einige Orgelbauer zu gleichem Zwecke einen sehr starken und nicht zu sehr gehärteten Messingstift, welcher Grenz- auch Hemmstift genannt wird und von gleicher Wirkung ist.

Hemmklotz, Hemmstift, s. Hemmkeile.

Henkel, Michael, geb. den 18. Juni 1780, gest. den 4. März 1851 als Organist und Musikdirektor zu Fulda. Als würdiger Schüler und Freund Bierling's, des würdigen Zweiges der Bach'schen Schule, begann seine künstlerische Laufbahn in einer Oertlichkeit, welche inmitten beengender Bande einer geistlichen Regierung fast jedem auswärtigen freiern Verkehr entgegen war. Von

früher Jugend an als Hofmusikus bei der fürstbischöfl. Kapelle, welche mit Ausnahme weniger Persönlichkeiten kaum solchen Namen verdiente, angestellt, begleitete er noch als Greis mit jugendlichem Feuer auf seinem Lieblingsinstrument, dem Violoncello, Beethoven's schwierigste Trio's und Quartette. Unter nassauischer Regierung erhielt er 1805 die musikalischen Lehrfächer bei der damals höchst ärmlich organisirten Normalschule seiner Vaterstadt. Während der Administration unter dem Großherzog von Dalberg, gelegentlich welcher das Fuldaer Liebhabertheater entstand, was für geistige Entwicklung der dortigen verkommenen Lokalverhältnisse nicht geringen Einfluß übte, war seine Familie einer der Sammelplätze aller befähigten, strebsamen Persönlichkeiten, von denen nur Heinrich König und der in Weimar verstorbene Ober-Baudirektor Coudray (ein langjähriger Hausfreund Goethe's) genannt werden sollen. Seine rastlose Aufgabe bestand im Heranbilden talentvoller Schüler. Die Leistungen seiner Kompositionen betreffend, so ging deren Fruchtbarkeit mit seiner erwähnten Thätigkeit Hand in Hand. Ueber 200 Werke, von welchen die meisten im Druck erschienen, sind Beweise dafür. Zuerst verdient nicht geringes Lob die förmliche Umgestaltung des Kirchengesanges in der ganzen Diöcese durch Herausgabe seines Fuldaer Choralbuches (1801, in verbesserter Auflage 1846). Für's Fuldaer Gymnasium, als dessen Lehrer er von 1816—1848 wirkte, betheiligte er sich an Herausgabe von drei verschiedenen Choralbüchern, in welchen er eine Menge guter Choräle selbst schuf. Ferner gab er heraus: drei Seelenmessen, viele Orgelstücke und Schulgesänge, 100 Versetten, Klavierstücke, Lieder und Gesänge, Sonaten für Pianoforte und Violoncell, vierhändige Stücke unter dem Titel „Lehrer und Schüler" u. s. w.

Henkel, Georg Andreas, ältester Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Fulda den 4. Februar 1805. Für musikalische Bildung bot das väterliche Haus unmittelbar die beste Gelegenheit. Bereits im 11ten Jahre versuchte er sich im Komponiren. Einer von diesen Kompositions-Versuchen des Knaben, Variationen für Pianoforte, kam zufällig A. André, einem Freunde seines Vaters, bei einem Besuche in Fulda zu Gesicht und derselbe überraschte nach kurzer Zeit den Kleinen damit, daß er das Werkchen drucken ließ. Während des Jahres 1826 besuchte er die Universität Marburg. Die starre Rechtsgelehrsamkeit wurde jedoch bald von der fröhlichen Kunst verdrängt und es folgten nun sechs Jahre in buntem Wechsel künstlerischen Strebens. In Frankfurt a. M. fixirt, erhielt er auf André's Empfehlung einen Ruf als Lehrer an Choron's Institut zu Paris; allein die Julirevolution vereitelte diesen Plan. Eine weitere Vocation als Hof-Organist nach Koburg scheiterte aus confessionellen Rücksichten. Nach mehrfach mißglückten Versuchen, eine dauernde Stellung zu erlangen, ließ H. sich bewegen, die juristische Carrière wieder aufzunehmen, und machte auch nach noch zweijährigen Studien sein Examen. Bald nachher wurde bei der Reorganisation der Schullehrer-Seminare in Churhessen eine solche Anstalt in Fulda errichtet und man übertrug H. hierbei eine Stelle als ordentlicher Lehrer (1837). Bei einem Spaziergange am 30. December 1840 wurde er von einem durchgehenden Pferde zu Boden geschmettert und lag in Folge dessen 16 Tage lang in völ-

liger Bewußtlosigkeit, erholte sich auch während eines ganzen Jahres nicht gänzlich, indem er vielmehr diese Zeit in einem fast traumähnlichen Zustande zubrachte. Kaum hatte sich seine Gesundheit wieder etwas gehoben, als sie durch einen in seiner Wohnung ausgebrochenen Brand, dem er mittels einer Leiter aus dem dritten Stocke noch glücklich entkam, wieder hart darniedergebeugt wurde. Zeit und Fassung verwischten nach und nach die Eindrücke dieser schrecklichen Episoden. — Von H's Kompositionen, über die der verewigte Mendelssohn sich in sehr anerkennender Weise aussprach, sind im Druck erschienen: Ouvertüre zu „Wallenstein's Lager", Sonate für Pianoforte und Violine, Männergesänge, kleinere Klaviersachen und Orgelstücke. In Manuscript hat er noch Sinfonien, Ouvertüren, Messen, Motetten, Lieder und Gesänge für gemischten Chor und für Männerstimmen, Klavier-Kompositionen, Orgelsachen, Violinduetten und einen im J. 1848 vom Kriegsministerium in Paris mit dem Preise gekrönten militärischen Trauermarsch.

Henkel, Heinrich, jüngerer Sohn des Michael H. (s. oben), geb. zu Fulda im J. 1822, bildete sich unter des Vaters gediegener Leitung frühzeitig zu einem gewandten Klavier- und Orgelspieler, in letzterer Eigenschaft jenen viele Jahre hindurch in seinem Beruf unterstützend. Die Uebernahme der ihm angetragenen Organistenstelle an der Kirche St. Eustache in Paris vereitelte der Brand der Orgel; später studirte H. bei Aloys Schmitt, Rink, Keßler und Hofrath André. Nach des Letztern Tode, dessen nächsten freundschaftlichen und bildenden Umganges sich H. ganz besonders zu erfreuen hatte, begab er sich wieder in seine Vaterstadt und förderte das musikalische Leben daselbst durch seinen Unterricht (leitete auch ein Jahr lang den ganzen musikalischen Unterricht am Schullehrer-Seminar), durch Gründung zweier Gesangvereine und Veranstaltung größerer Konzerte. 1846—47 lebte H. in Leipzig, das durch seine musikalische Bedeutung, durch künstlerischen Verkehr und durch den Besuch akademischer Vorlesungen für ihn sehr anziehend und nützlich war. Das Jahr 1848 rief ihn nach Hause und statt der Waffe wurde H. mit dem Taktirstabe bei einem vollständigen Bürgergarde-Musikcorps betraut. Ende 1849 begab er sich wieder nach Frankfurt a. M., woselbst er gegenwärtig noch weilt und als tüchtiger Pianist und Lehrer eine geachtete Stelle einnimmt. Seine jährlichen Kammermusik-Soireen erfreuen sich großer Theilnahme und ein von ihm geschaffener und geleiteter Kirchengesang-Verein zeigt nach seinen öffentlichen Leistungen von gutem Geist und schönen Fortschritten. Von seinen Kompositionen haben sich besonders die Lieder viele Freunde erworben.

Henneberg, Johann Baptist, geb. den 6. December 1768 in Wien und gest. den 26. November 1822. Noch als Jüngling übernahm er von seinem Vater den Organistendienst im Schotten-Stift und trat 1790 beim Schikaneder-schen Theater auf der Wieden als Kapellmeister ein. Zunehmende Kränklichkeit seiner Frau veranlaßten ihn, allen seinen angenehmen Verhältnissen zu entsagen und der gesündern Luft wegen 1804 nach Hof an der ungarischen Grenze sich zurückzuziehen, um dort ausschließlich dem Berufe eines thätigen Landmanns zu leben. Allein schon nach wenig Jahren erwachte neu wieder und obsiegend die

alte Liebe zur Kunst, und willig folgte er der Einladung des Fürsten Nikolaus von Esterhazy nach Eisenstadt, wo er die Organistenstelle versah und auf dem dortigen Schloßtheater die zeitweiligen Opernvorstellungen leitete. Nach erfolgter Auflösung der fürstlichen Kapelle ging H. zurück nach Wien, privatisirte einige Zeit, erhielt später die Ernennung als Chorregent an der Stadt-Pfarrkirche am Hofe und rückte 1818 nach dem Ableben des k. k. Hoforganisten Sebastian Oehlinger in dessen Stelle ein. Er starb an den Folgen einer Verletzung, die er bei der Prüfung einer Orgel-Reparatur in dem Kasten des Instruments erhalten und die er zuerst gar nicht groß beachtet hatte. — H. gehörte in die Reihe der geschmackvollsten Orgel- und Pianofortespieler und war ein umsichtiger und äußerst gewandter Orchesteranführer. Von seinen ziemlich zahlreichen Kompositionen sind wenig nur in's große Publikum gekommen. Für die Bühne schrieb er, nebst vielen einzelnen Stücken zu den meisten damals gangbaren Operetten, die Singspiele „Conrad Langbart von Friedburg", „Das Jägermädchen" (den zweiten Akt), „Die Waldmänner", „Königspflicht" (den ersten Aufzug), „Der Scheerenschleifer", „Die Eisenkönigin" u. A., auch eine mythologische, jedoch nicht zur Aufführung gekommene Oper „Die Giganten"; außerdem Ouvertüren, Sinfonien, Lieder und Gesänge, Kirchensachen, Cantaten, Notturno's, theils bloß für Männerstimmen, theils mit konzertirenden Blasinstrumenten u. s. w.

Hennig, Christian Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kapellmeister des Fürsten Franz Sulkowsky in Sorau, war ein zu seiner Zeit beliebter Komponist. Gedruckt sind von seinen Werken nur wenige: einige Klavierstücke, Trio's, Quodlibets u. s. w.; dagegen aber haben sich in Mscrpt. durch Abschriften mehrere Sinfonien, kleinere Orchestersachen, Violin-Quartette u. s. w. verbreitet, die einen gediegenen Tonkünstler in ihm gewahren lassen. Die meiste Theilnahme fanden seine Freimaurer-Gesänge, überhaupt seine Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung, die in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts verschiedene Auflagen erlebten.

Henning, Meister, war in seinen jüngeren Jahren Tischler zu Hildesheim, ward später aber einer der berühmtesten Orgelbauer seiner Zeit. Diese hat sich bis jetzt nicht genau ermitteln lassen; wahrscheinlich aber lebte er zu Prätorius' Zeiten, um 1600, denn in dessen bekanntem Werke, Thl. III. S. 178 ff. wird von den Orgeln, die er in dem Stifte St. Blasius zu Braunschweig und St. Gotthardt in Hildesheim erbauete, als von noch neuen Werken geredet, indem zugleich die Dispositionen dazu mitgetheilt werden. Aus einer Stelle in dem genannten Prätorius'schen Werke wollen Einige schließen, daß H. der Erfinder der jetzigen Spanbälge gewesen sei.

Henning, Carl Wilhelm, früher Mitglied der königl. Kapelle in Berlin, dann seit 1836 Musikdirektor an der Oper daselbst, seit einer Reihe von Jahren aber nun schon außer Funktion, hat Violin-Konzerte, Variationen, Streichquartette, ein Sextett, für 2 Violinen, 3 Violen und Violoncello, Violinduetten, Streichtrio's im Druck erscheinen lassen.

Henry, (spr. Hangry), Bonaventure, trat im J. 1780 als Violinspieler im Concert spirituel zu Paris auf, ging dann als erster Violinist an das

Theater Beaujolais und befand sich in dieser Stellung noch im J. 1791. Er hat ein Violin-Konzert, Variationen für Violine, Sonaten für 2 Violinen und Baß, Uebungsstücke, Capricen und eine Schule für Violine erscheinen lassen.

Henschel, Johann Abraham, geb. zu Wohlau am 19. September 1721, kam, nachdem er die lateinische Schule seiner Vaterstadt besucht hatte, im J. 1740 als Lehrer an das Kinderhospital zum heil. Grabe in Breslau. Im J. 1741 gab er diese Stelle aber wieder auf und lebte nun vom Privatunterricht in Musik und allerhand Schulwissenschaften, bis er 1742 als Choralist bei der Maria-Magdalenenkirche angestellt wurde. 1745 bezog er die Universität Jena, um Theologie zu studiren, ward dann 1748 Kantor in Wohlau und 1753 Rektor in Neumarkt. Vielleicht aus Liebe zur Musik, zu deren Uebung ihm dieses Amt nur wenig Zeit übrig ließ, gab er 1762 dasselbe wieder auf und zog auf's Neue nach Breslau, wo er wieder mehrere Jahre durch Privatunterricht und einige Zeit auch als Hauslehrer sein Leben fristete, bis er 1773 Kantor und Schulkollege bei St. Bernhardin wurde. Er starb als solcher am 8. Februar 1791, Nichts als den Ruf eines tüchtigen Musikers, namentlich Orgel- und Klavierspielers hinterlassend.

Hensel, Fanny, s. Mendelssohn-Bartholdy.

Hensel, Johann Daniel, geb. zu Goldberg 1757 (nicht 1752 zu Löwen, wie Andere, auch Gerber, berichten), studirte in Hirschberg, darauf zu Königsberg, wurde Rektor in Strehlen, resignirte aber 1786 und begleitete als Hofmeister einen jungen Herrn von Aulock nach Halle. Hier hielt er einige Jahre Vorlesungen über Pädagogik, kehrte darauf nach Schlesien zurück und privatisirte seitdem in Hirschberg. Zur Feier des 100jährigen Geburtstags Friedrichs des Großen veranstaltete er in Hirschberg ein öffentliches Konzert, das mit einer Sinfonie von des Königs eigener Komposition (D-dur) anfing und in welchem auch eine Cantate von H. aufgeführt wurde, die für sein gelungenstes Werk gilt. 1807 errichtete er eine Erziehungsanstalt in Hirschberg, in der die Zöglinge hauptsächlich auch in Musik unterrichtet wurden. Von seinen vielen Kompositionen sind hier besonders zu nennen: das Oratorium „Jesus“, wozu er auch den Text dichtete, „Schlesiens Huldigungs-Gesang bei des Königs Friedrich Wilhelm III. Regierungsantritt“, „Die Geisterbeschwörung“ (eine Operette), die Oper „Daphne“, „Cyrus und Kassandra“ von Ramler, „Die Geisterinsel“ (Operette), „Vorübung für Klavierspieler“ (2 Hefte); ferner gab er eine Klavierschule heraus und die Abhandlung „Ueber den Zustand der Musik in Schlesien“ (in der Oberschlesischen Monatsschrift, 1789, Bd. II.).

Henselt, Adolph, einer der ausgezeichnetsten Klavierspieler unsrer Zeit, auch beliebter Komponist für sein Instrument, geb. zu Schwabach den 12. Mai 1814, wo sein Vater als Kattunfabrikant lebte, mit welchem er indeß in seinem dritten Lebensjahre durch Uebersiedelung nach München gelangte. Frühzeitig erhielt der Knabe Unterricht im Violinspielen. Da dies Instrument ihm weniger zusagte, ging er bald zum Klavier über, auf welchem er die Anfangsgründe unter Anleitung des Correpetitors Lasser erlernte. Entscheidenden Einfluß auf seine musikalische Bildung gewann eine hochgestellte Gönnerin, die Geheimräthin von Flad,

einst Mitschülerin Meyerbeer's und C. M. v. Weber's beim Abt Vogler, von jenen scherzweise „die musikalische Schwester“ genannt, und als Verfasserin mehrerer Quartette und Sonaten rühmlichst bekannt. Sie unterrichtete den Knaben gründlich im Klavierspielen und in der Harmonielehre bis zum 17ten Jahre, wobei der jugendliche Virtuos auch Poißl's belehrenden Umgang und berathende Anleitung genoß, und in den letzten Jahren seines Aufenthalts zu München der für seine fernere Bildung höchst einflußreichen Protection des Königs Ludwig theilhaftig wurde. Die Unterstützung, welche ihm die Gnade dieses Fürsten angedeihen ließ, machte es ihm möglich, zunächst nach Weimar zu gehen, wo er acht Monate lang unter Hummel's Leitung des Meisters Werke studirend und ein Pianoforte-Konzert komponirend ausharrte. Da der junge Künstler durch seine Lehrerin in München und die Eigenthümlichkeit seines Talents geleitet, bereits eine Richtung gewonnen hatte, welche von der Hummel'schen wesentlich divergirte, so paßten hier Meister und Jünger nicht sonderlich zusammen, und der Erstere gewann auf des Letztern Bildung in jener kurzen Zeit so wenig Einfluß, daß dieser wohl kaum als sein Schüler betrachtet werden kann. Nach kurzem Aufenthalt in München, wohin er zunächst zurückkehrte, begab sich H. im J. 1832 nach Wien, studirte hier zwei Jahre lang bei Sechter den Contrapunkt und brachte noch zwei Jahre, in einsiedlerischer Zurückgezogenheit lebend, mit eiserner Beharrlichkeit unter praktischer Uebung des Klavierspiels zu. Mit solcher Energie ging H. bei diesen Uebungen zu Werke, daß er Monate lang Tag für Tag zehn Stunden und darüber am Klavier zubringend, endlich eine Störung seiner Gesundheit erlitt, welche ihm Erholung und Zerstreuung zur dringendsten Pflicht machte. Er begab sich zu diesem Zwecke 1836 nach Berlin, wo in dem bisher ganz unbekannten jungen Künstler, der da und dort in Privat-Zirkeln auftrat, nun auf einmal einer der bedeutendsten Virtuosen erkannt und zunächst durch Rellstab der Beachtung des Publikums empfohlen wurde. Eben so schnell gelangte er, wiewohl seiner angegriffenen Gesundheit wegen nur privatim spielend, auch in Dresden zur vollsten Anerkennung. Hierauf folgte ein längerer Aufenthalt in Weimar, mit häufigen Ausflügen nach Jena, und dann ging er, nun öffentliche Konzerte gebend, wieder nach Dresden und Berlin, machte von dort aus eine Kunstreise nach Breslau, verheirathete sich daselbst und begab sich hierauf nach Petersburg, wo er, von der Kaiserin zum Kammervirtuosen ernannt, bis dato (einige Reisen nach Deutschland u. s. w. abgerechnet) immer geblieben ist. — Sein Spiel ist ganz wundervoll; er weiß dem Pianoforte einen sonoren und markigen Ton zu entlocken und hat seine Finger zu den verschiedenartigen Schattirungen desselben in vollster Gewalt; die Rapidität, Geschmeidigkeit und Klarheit in seinem Passagenspiel ist bewundernswerth und sein Vortrag voll Feuer und Leben. — Seine Kompositionen — Etüden, Variationen, ein Konzert, ein Trio, einzelne Salonstücke und Transscriptionen — sind melodisch frisch, warm empfunden, sorgsam ausgeführt (mitunter etwas Weberisch zugeschnitten und Spohrisch harmonisirt) und mit dankbaren Passagen ausgestattet. Doch ist nicht zu leugnen, daß die Petersburger Luft nicht ganz günstig auf ihn eingewirkt hat; denn eigentlich ist er in seiner Entwicklung als Komponist stehen

geblieben und seine Anfänge versprachen Ergiebigeres und Bedeutenderes. Schöneres und Besseres als seine Etüden (Leipzig, bei Hofmeister und Breitkopf und Härtel) hat er eigentlich nicht geleistet, und diese gehören unter seine frühesten Werke; was er danach geschrieben, ist intensiv nicht bedeutender, ja läßt vielmehr ein Sinken und Rückschreiten gewahren.

Hentschel, Ernst Julius, geb. am 26. Juli 1804 zu Langenwaldau bei Liegnitz in Schlesien. Daselbst erhielt er von seinem Großvater, dem Organisten Hohberg, den ersten Schulunterricht. Im J. 1811 starb dieser sein Großvater, dessen Nachfolger war der Organist Prüfer, ein Mann von großer Berufstreue und seltener Geschicklichkeit im Lehren. Vom October 1815 an, wo sich H. für den Schullehrerberuf entschied, wurde er von Prüfer auch im Klavier- und Violinspielen unterrichtet und nahm in der Pensionsanstalt des Pfarrers Balthasar am Unterricht in fremden Sprachen und in den Wissenschaften Theil. Im J. 1817 ging er nach Kroitsch, einem Dorfe am Zusammenfluß der Katzbach und Neiße, um sich bei dem Kantor Speer in der Musik weiter auszubilden. 1823 ging er auf Staatskosten nach Berlin, um bei Logier die Musik nach dessen neuem System zu studiren, erhielt auch von dem Genannten den Antrag, mit dessen Institut in nähere Verbindung zu treten. Dies lehnte H. aber ab und ging nach Weißenfels, wo er im J. 1824 zum dritten ordentlichen Lehrer am Seminar ernannt wurde. Neben anderen Beschäftigungen leitete er das gesammte Musikwesen der Anstalt. So blieb es auch, als er zwei Jahre später in die Stelle des zweiten Lehrers einrückte, nur daß er von dieser Zeit an in eine innigere Verbindung mit der Kinderschule des Seminars trat. Im Sommer 1830 machte er, vom Staate unterstützt, eine pädagogische Reise nach Süddeutschland und den Rheingegenden, von der er geistig und körperlich erfrischt zurückkehrte. Im Herbst 1832 übernahm er in Verbindung mit dem Seminarlehrer Prange die Leitung einer Privat-Präparanden-Anstalt (in der angehende Lehrer unterrichtet wurden); diese Anstalt wurde später mit dem Seminar vereinigt. Nachgehends erhielt H. auch den Titel eines königlichen Musikdirektors und lebt auch augenblicklich noch in rüstiger Wirksamkeit zu Weißenfels. Er ist ein äußerst talentvoller und denkender Lehrer und hat auch unter seinen mannichfachen, in verschiedene pädagogische Zeitschriften niedergelegten Aufsätzen und Abhandlungen über Musikunterricht (vornehmlich in Volksschulen) vortreffliche Ansichten ausgesprochen. Außer mehreren Elementarwerken hat er ein Choralbuch, Schulgesänge u. s. w. herausgegeben und ist Redacteur der pädagogisch-musikalischen Monatsschrift „Euterpe“.

Hentschel, Theodor, geb. am 28. März 1830 zu Schirgiswalde in der sächsischen Oberlausitz, war von seinem neunten bis zwölften Jahre Alt-Solosänger an der katholischen Hofkirche in Dresden und ging nach Absolvirung der Gymnasialstudien nach Prag auf's Conservatorium, wo er drei Jahre verweilte und sich hauptsächlich mit dem Studium der Komposition und des Klavierspiels beschäftigte. Darauf trat er in Leipzig als Komponist und Pianist in den Konzerten des Musikvereins „Euterpe“ auf und ging später als Musikdirektor an das Stadttheater zu Halle. Von hier aus wurde er als Musik- und Chor-

Direktor an das Stadttheater zu Leipzig berufen und bekleidet auch noch gegenwärtig diese Stelle. — H. ist ein gründlich gebildeter Musiker, und von seinen Kompositionen kennen wir als dieses Urtheil bestätigend eine Ouvertüre, eine große Messe für Männerstimmen und Klaviersachen. Eine Oper von ihm „Matrose und Sänger" ist auf dem leipziger Stadttheater in Vorbereitung.

Hepp, Sixtus, geb. zu Geißlingen in Würtemberg am 12. November 1732 und gest. 1801 als Organist an der sog. neuen Kirche zu Straßburg, ward unter die vorzüglicheren Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit gezählt. Er hatte sich zu Ludwigsburg unter Jomelli in der Komposition gebildet und von seinen Arbeiten sind einige Klaviersonaten gedruckt worden.

Heptachordum, (von ἑπτα — sieben und χορδη — Saite), theils der griechische Name der großen Septime, nämlich von einem bestimmten angenommenen Grundton aus gerechnet, theils versteht man auch darunter eine Folge von sieben diatonischen Tonstufen, die aus sechs ganzen Tönen und einem großen halben Tone bestehen, welcher letztere zwischen der dritten und vierten Stufe enthalten ist; daher nennen wir schlechtweg auch die Folge der natürlichen oder ursprünglichen Töne unsres modernen Tonsystems (c, d, e, f, g, a, h) ein Heptachord (denn diese Tonfolge läßt sich auch auf jeden andern Grundton versetzen) und sagen: unser diatonisches Tonsystem besteht aus einer Folge von vier Heptachorden.

Herabstrich oder Herunterstrich, auch Herstrich, s. Bogenführung.

Herbain, (spr. Erbeng), Chevalier d', geb. zu Paris im J. 1734, trat schon in seinem 15ten Jahre in Militärdienste und wurde später Kapitän beim Infanterie-Regimente Tournaisis und Ritter des Ludwigsordens. In seinem 17ten Jahre unternahm er eine Reise nach Italien und ließ in Rom 1751 ein Intermezzo seiner Komposition „Il Geloso" aufführen, welches auch in Florenz mit einigem Erfolg gegeben wurde. Mit seinem Regiment nach Corsica geschickt, komponirte er 1753 zu Bastia die Opern „Il Trionfo del Ciglio" und „Lavinia". 1756 war er wieder in Frankreich und komponirte in Paris die einaktige Oper „Célimène" (1756), ferner 1763 die komischen Opern „Les deux Talens" und „Nanette et Lucas" (1764). H. starb im J. 1769.

Herbst, 1) Johann Andreas, geb. zu Nürnberg 1588 und daselbst auch in der Musik erzogen, wurde 1628 nach Frankfurt a. M. als Kapellmeister berufen, wo er bis gegen 1640 blieb, in welcher Zeit er einem gleichen Rufe nach seiner Vaterstadt folgte. Um 1650 kam er zum zweiten Male als Kapellmeister nach Frankfurt und blieb nunmehr hier bis an seinen Tod, der in die 60er Jahre des 17. Jahrh. fällt. Von seinen Werken sind noch bekannt: „Musica practica sive instructio pro symphoniacis" (Nürnberg 1642 und in noch zwei Ausgaben, Frankfurt 1653 und 1658), welche eine kurze Anleitung zum Sing- und Instrumental-Unterricht nach den Anforderungen der damaligen Zeit enthält; „Musica poelica sive compendium melopoeticum" (Nürnberg 1643), eine kurze Harmonielehre; „Arte pratica e poetica" (Frankfurt 1653), eine aus mehreren ital. Werken ausgezogene Lehre vom Contrapunkte; ferner mehrere drei- und sechsstimmige geistliche Gesänge; und endlich unter dem Titel „Theatrum amoris" fünf- und sechsstimmige deutsche Gesänge nach Art der

welschen Madrigalen. Wer den Inhalt aller dieser Werke, hauptsächlich jener theoretischen, näher kennen lernen will, der findet denselben in den langen Titeln ziemlich genau angegeben in Gerber's neuem Tonkünstler-Lexikon. — 2) Heinrich Herbst, zu Anfang des vorigen Jahrh. Orgelbauer zu Magdeburg, bauete u. A. 1718 das kostbare Werk in der Stiftskirche zu Halberstadt von 74 Stimmen, für 3 Manuale und Pedal mit 8 Bälgen und noch zwei Nebenklavieren. — 3) Johann Gottfried H., Orgelbauer zu Strigau, nach Anderen zu Petersdorf, wahrscheinlich ein Sohn des Vorhergehenden, bauete 1749 die Orgel im evangelischen Bethause zu Strigau von 28 Stimmen und 1755 die im evangelischen Bethause zu Neumarkt, ebenfalls von 25 Stimmen. — 4) Michael H., geb. am 24. Sept. 1778 zu Wien und gestorben daselbst als Professor am Konservatorium am 15. Oct. 1833, ein ausgezeichneter Horn-Virtuos. Den ersten Unterricht erhielt er von einem wenig bekannten Meister, Namens Faistenberger; jenen hohen Grad von Ausbildung aber, welcher ihm in der Folge den Ruhm eines der ersten Horn-Virtuosen seiner Zeit sicherte, verdankte er einzig und allein seinem eigenen Talente und Fleiße. Anfänglich in der Privat-Kapelle des Freiherrn von Braun angestellt, trat er 1806 als Solospieler in das Orchester des Theaters an der Wien, producirte sich verschiedene Male in Hof-Konzerten und bekleidete seit der Gründung des vaterländischen Konservatoriums die obenerwähnte Professur. Unter seinen zahlreichen Schülern sind vorzugsweise König, Leeb, Schmidt, Bauchinger, Rust zu nennen. — In seinem Nachlasse befand sich neben Uebungsstücken das vollständige Mscrpt. einer umfangreichen Hornschule; ob diese herausgegeben worden ist, wissen wir augenblicklich nicht.

Herder, Johann Gottfried von, der ausgezeichnete deutsche Schriftsteller und Gelehrte und überhaupt einer der edelsten Geister deutscher Nation, geboren am 25. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen und gestorben zu Weimar am 18. December 1803, hat auch die Musik in den Kreis seiner Forschungen gezogen. In seinem Werke „Ueber den Geist der hebräischen Poesie" sind höchst lehrreich und interessant die Abhandlungen „Von der Musik der Psalmen", „Ueber die Musik als Gesang aus Asmus' sämmtlichen Werken", „Ueber die Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesang". In der Schrift „Cäcilia" (in der 5ten Sammlung seiner zerstreueten Blätter) stellt er Betrachtungen über die Beschaffenheit der heiligen Musik, der Hymnen und christlichen Liturgie an. Derselbe Gegenstand wird auch zum öfteren in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität" behandelt. In der Zeitschrift „Adrastea" handelt er in der 9ten Nummer des vierten Stückes (1801) vom Tanze, vom Melodram, der neuesten deutschen Oper und der Wirkung der Musik überhaupt auf Denkart und Sitten; in Nr. 10 vom Drama; Nr. 5 des 2ten Stückes (1802) nach einer Lebensbeschreibung und ästhetischen Würdigung Händels vom Oratorium, und wieder von der Wirkung der Tonkunst. Nicht minder wichtig sind für den denkenden Musiker auch seine Abhandlungen „Ueber den Ursprung der Sprache", seine „Fragmente", „Kritischen Wälder", „Von den Ursachen des gesunkenen Geschmacks" u. s. w. — Eine Kulturgeschichte der Musik des 18ten Jahrhunderts, welche er 1802 versprach, konnte er nicht mehr vollenden.

Hering, Carl Gottlieb, geb. am 25. Oct. 1765 zu Schandau a. d. Elbe, besuchte die Fürstenschule zu Meißen, studirte dann Theologie und Pädagogik zu Wittenberg und Leipzig, an welchem letztern Orte er auch Schicht's Unterricht in der Musik genoß. Während seiner Studienzeit lieferte er viele deutsche Uebersetzungen zu Musiken von Mozart, Haydn, Martini u. A. und pflegte vertrauten Umgang mit den hervorragenden Persönlichkeiten jener Zeit, einem Weiße, Clodius, Rochlitz, Spazier u. s. f. Im J. 1798 ward er als Organist und zugleich als Lehrer am Lyceum zu Oschatz angestellt, welche Stellung er 1811 mit der eines Oberlehrers an der Bürgerschule und Musiklehrers am Landschullehrer-Seminar zu Zittau vertauschte. Mit Eintritt seines 40sten Dienstjahres begannen die ihm gewährten Entlastungen, und so ward er nach und nach von 1838 ab bis 1845 von seinen verschiedenen Aemtern emeritirt. Er starb allgemein und aufrichtig betrauert am 3. Januar 1853. — H. war der Erste, welcher den Musikunterricht pädagogisch behandelte, und wie sehr ihm dies gelungen, welche Anerkennung sein Wirken fand, zeigen seine über Europa verbreiteten Werke, von denen einige 3, die meisten dagegen 8 Auflagen erlebt haben. Von seinen Werken sind u. A. besonders erwähnenswerth: Instructive Variationen für Pianoforte (4 Hefte), progressive Variationen (2 Hefte), Generalbaßschule (in 3 Bänden), Pedalschule, Violinschule, Gesangschule, eine Gesanglehre für Volksschulen, Volksschulgesangbuch, Uebungstafeln für den Gesang nach Noten, allgemeines Choralmelodienbuch, Jugendfreuden (2 Hefte einstimmiger Lieder mit Pftebegleitg.), Uebungsstücke zu 4 Händen. Seine mehrstimmigen Lieder für Schulen gehören zu den besten dieser Art, wie schon der Umstand beweis't, daß mehrere seiner Melodien Volkseigenthum geworden sind, z. B. „Horch, wie schallt's dorten so lieblich hervor", „Hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp", „Auf, tapfre Brüder, sammelt euch" u. A. m. H. ist es auch, dem wir das, später von Logier so hoch ausgebildete System verdanken, vermöge dessen Klavierschüler von ungleicher Fertigkeit gleichzeitig fortschreitend beschäftigt werden können. Noch jetzt, fast 50 Jahre nach ihrem Erscheinen, werden mehrere seiner Schulen noch mit Erfolg benutzt.

Hering, Carl Eduard, des Vorhergehenden Sohn, geb. zu Oschatz am 13. Mai 1809, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater. Er besuchte das Gymnasium zu Zittau, später die Universität Leipzig, wo er den Contrapunkt bei Theodor Weinlig studirte. Auch August Pohlenz äußerte starken Einfluß auf seine musikalische Bildung. Später lebte er vorzugsweise in Dresden und Leipzig und ward 1839 in Bautzen Organist an der lutherischen Hauptkirche und Lehrer der Musik am evangelischen Lehrer-Seminar. Sein erstes großes Werk, das Oratorium „der Erlöser", führte H. schon 1834 in Leipzig auf, wo er große Anerkennung erwarb, die ihm in gleich hohem Grade eine im folgenden Jahre zu Prag aufgeführte Missa (B-Dur) erwarb. Freilich standen nun auch Neider und Verläumder gegen ihn auf, die den Erfolg seines Drama „Konradin", das in Leipzig über die Bühne ging, zu schmälern suchten, und das bereits festgestellte Auftreten H's mit demselben Werke in Weimar und Dresden zu hintertreiben wußten, während ihre Machinationen gegen den „Erlöser"

scheiterten, welcher ganz und theilweise noch in Braunschweig, Prag und Dresden erschien. Trotz der mannichfachen Anfechtungen erlahmte H. nicht, wie seine zahlreichen tüchtigen Werke bezeugen; nur mochte man ihm nie vergessen, daß er nicht um den Beifall der Menge oder der Modemusiker buhlte, sondern einzig der Idee des Wahren und Schönen huldigte. Daher schreibt es sich auch, daß er, dessen Werke eben so sehr als seine Niederschriften über Harmonie und reinen Satz nicht nur das reiche Talent, sondern auch den durchbildeten Musiker beurkunden — unläugbar erweisen Beides seine Oratorien „die heilige Nacht", „David", „Salomo", Christi Leid und Herrlichkeit" (letztere drei für Männerstimmen), seine Missa solemnis in B-Dur, seine vierstimmigen Lieder, die Ballade „der blinde König" (für Männerstimme) und mehrere seiner einstimmigen Lieder — und der als Orchesterdirektor sich meisterhaft zeigte, dennoch keine einflußreiche Stellung höheren Grades errang. Gründer und langjähriger Direktor eines Gesang-Vereins in seinem Wohnorte, ist er durch die Entschiedenheit, mit welcher er Aufführungen alles Mittelmäßigen entgegentrat, nicht bloß Leiter, sondern auch Bildner des edlen Geschmacks gewesen, bis ihn auch auf diesem Gebiete Undank, Aufgeblasenheit und Gemeinheit trafen, welche die heilige Kunst zur Kurzweil herabwürdigen möchten, so daß er außer dem segensreichen Einfluß, den er auf die ganze Provinz durch seine Stellung als Lehrer am Seminar ausübt, seine Wirksamkeit gegenwärtig leider auf einen sehr geringen Kreis beschränkt. Durch sein Klavierspiel, sowie durch seine meisterhafte Behandlung der Orgel weiß er auch seinen Gegnern Bewunderung abzuzwingen, findet aber dennoch weder bei Behörden, noch beim Publikum den verdienten Lohn, da man es ihm nicht vergeben will, daß er allenthalben als ganzer Musiker und als ganzer Mann auftritt. Bei einstmaliger Veröffentlichung seiner Erlebnisse dürften merkwürdige Vorgänge zu Tage kommen. — Außer den obengenannten Werken schrieb H. noch die Opern „der letzte Hohenstaufe", „Tordenskjold", mehrere Cantaten, Messen, viele Psalmen, Hymnen, Männergesänge, Schiller's Ballade, „die Kraniche des Ibykus" u. s. w. Gedruckt sind von seinen Sachen Klavierstücke verschiedener Art, Lieder und Gesänge (ein- und mehrstimmige, auch für Männerstimmen), der Klavierauszug der Ballade „der blinde König" u. s. w. Beim Lausitzer Männergesangfeste im J. 1856 errangen seine Hymnen in Es-Dur und sein Abendlied in Des-Dur den Preis.

Hermann, 1) Christian Gottfried, geb. zu Breslau am 19. Febr. 1753, der Sohn eines Böttchers, erhielt auf dem Gymnasium zu St. Maria Magdalena von dem Senator Ostermayer Unterricht im Singen und in der Instrumentalmusik und war darauf 5 Jahre Diskantist und ein halbes Jahr Altist an der Elisabethkirche seiner Vaterstadt. Die Mutation seiner Stimme machte ihn hierauf einige Jahre dienstlos; 1772 aber ward er als Choralist, 1778 als Subsignator und 1784 als Cantor an der Elisabethkirche angestellt. Mehr als 50 Jahre lebte er treu seiner Dienstpflicht, weshalb ihn auch der Magistrat zu Breslau im April 1828 unter Belassung seines vollen Gehaltes in Ruhestand versetzte. Von seinen Kompositionen, meist Gelegenheitssachen, ist Nichts im Druck erschienen. — 2) Friedrich Hermann, geb. 1828 zu Frankfurt a. M.,

kam 1843 auf das Leipziger Konservatorium und genoß hier einige Jahre lang den Unterricht Mendelssohn's und Hauptmann's in der Komposition und David's im Violinspielen. 1847 wurde er als erster Bratschist am Leipziger Konzert- und Theaterorchester angestellt und bekleidet diese Stelle, nebst der eines Lehrers des Violinspiels am Konservatorium, auch gegenwärtig noch. Als sehr geschickter Komponist hat er sich bekannt gemacht durch eine Sinfonie, die mit Beifall 1852 in einem Gewandhaus-Konzerte aufgeführt wurde, durch mehrere Stücke für 3 Violinen, Etüden für Violine, ein Streichquartett und ein Duo für Violine und Violoncello, welche seit einigen Jahren im Druck erschienen sind. Außerdem hat er die Orchester-Begleitungen der Viotti'schen und Kreutzer'schen Violin-Konzerte für Pianoforte arrangirt. — 3) Jacob H., geb. zu Basel am 19. Juli 1678, ward 1713 Professor der Mathematik zu Padua, dann 1719 zu Frankfurt a. O., 1724 zu Petersburg und endlich 1731 in seiner Vaterstadt, wo er auch 1733 starb. Zu Frankfurt schrieb er das für den Akustiker sehr wichtige Werk „De motu chordarum, quibus instrumenta musica instrui solent, atque stabili sonorum mensura" (Exercit. Francofurt. Tom I. Sect. II.) und früher zu Padua „De vibrationibus chordarum tensarum disquisitio." — 4) Johann David H., geb. in Deutschland um 1760, ging 1785 nach Paris und ließ sich daselbst mit großem Beifall im Concert spirituel hören; darauf wählte ihn die Königin Marie Antoinette zu ihrem Klavierlehrer und in Folge dessen ward er überhaupt als Lehrer ungemein gesucht. Als im J. 1787 Steibelt nach Paris kam, bildeten sich zwei Parteien, welche sich um die Vorzüge des eben Genannten und H's stritten. Während der Revolutionswirren erwarb sich H. durch Spekulationen beim Verkauf der Nationalgüter beträchtliche Reichthümer und hörte dann auch auf, öffentlich zu spielen und Unterricht zu geben. Er soll anfangs der 30er Jahre unsres Jahrhunderts in Paris noch am Leben gewesen sein. Von seinen Kompositionen sind Konzerte, Sonaten, Potpourri's u. s. w. im Druck erschienen. — 5) Nikolaus H., um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Cantor in Joachimsthal im Voigtlande, ward als Tonkünstler und Dichter zu seiner Zeit sehr geschätzt und starb als ein sehr alter Mann am 3. Mai 1561. Auf der herzogl. Bibliothek zu Gotha befinden sich noch 4 verschiedene Ausgaben von seinen Gesängen, von denen 3 nach seinem Tode veranstaltet worden sind. Auch wird er Komponist des Chorals „Aus meines Herzens Grunde" genannt. — 6) Hermann, gewöhnlich lat. Hermannus, mit dem Zusatze Contractus genannt, Benediktinermönch, anfangs zu St. Gallen, dann zu Reichenau, stammte aus dem Geschlechte der Grafen von Vehringen in Sulgau (Saulgau) in Schwaben, wo er 1013 geboren wurde. Den Namen Contractus erhielt er von einer Lähmung der Glieder, mit der er von Kindheit an behaftet war. Er starb 1054 auf seinem Landgute Aleshusen (Altshausen). Nicht weniger wie als Geschichtschreiber, war er auch als Komponist und Tongelehrter zu seiner Zeit berühmt. Trithem hält sein „Salve Regina", „Alma redemtoris" und sein „Veni sancte spiritus" für Meisterwerke der Kirchenkomposition; und Glarean in seinem Dodecachord pag. 176 versichert, daß in H's „Prosa de B. V. Ave praeclara maris stella in lucem gentium Maria divinitus orta" mehr musikalische Ge-

schicklichkeit enthalten sei, als in „600 Fudern Lieder von andern Komponisten". So erzählen auch Gerber und Walther. Fürstabt Gerbert hat in seinen Scriptores ecclesiastici, Bd. 2, pag. 125 die noch vorhandenen Werke von H. nach einem Manuscripte der Wiener Bibliothek unter dem Titel „Opuscula musica" aufgenommen, wo sie, wer einen Begriff haben will von der Setzkunst des 11ten Jahrhunderts, nachgesehen werden können. Es findet sich daselbst auch eine Probe der Tonschrift damaliger Zeit.

Hermes, Johann Timotheus, Theolog und Schriftsteller, besonders bekannt durch seine einst beliebten Romane, z. B. „Fanny Wilkes", „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen", wurde geb. zu Petznik in Hinterpommern und starb als Superintendent und Professor der Theologie zu Breslau am 24. Juli 1821. Er hatte auch tüchtige Kenntnisse in der Musik und selbst Einiges darauf bezügliche geschrieben; 1786 gab er bei Gelegenheit des Erscheinens der 12 Sinfonien von Dittersdorf über die Verwandlungen Ovid's heraus „Analyse de XII. Metamorphoses tirées d'Ovide et mises en musique par" etc., worin ein gründliches Kunsturtheil sich kundgiebt. Er ist auch Verfasser der beiden musikalischen Aufsätze „Noch Etwas über das Klavier" und „Nähere Nachricht, Breslau'sche Klaviere betreffend" in den schlesischen Provinzialblättern, Bd. 2, pag. 437 ff. und Bd. 3, pag. 560 ff. Sein Haus war übrigens der Versammlungsort aller einheimischen und fremden Künstler und seine Gesellschaften wirkten sehr fördernd auf den musikalischen Geschmack in Breslau.

Hermstedt, Johann Simon, der treffliche Klarinett-Virtuos, geb. zu Langensalza am 29. Dec. 1778. Er wurde in Annaburg im Soldatenknaben-Institut erzogen und erhielt dort auch seinen ersten musikalischen Unterricht fast auf allen Instrumenten. Aus diesem Institute kam er zum Stadtmusikus Knoblauch in Waldheim in die Lehre. Knoblauch verließ aber bald darauf Amt und Zöglinge und ging auf und davon. Der schon sehr brauchbare H. wurde auf sein Ansuchen sogleich vom Stadtmusikus Bär in Coldiz mit Freuden aufgenommen. Hier verweilte er seine 5 übrigen Lehrjahre, ohne jemals gute Vorbilder gehört zu haben. Darauf wurde er als erster Klarinettist beim Musikchore des Regiments Clemens angestellt, das damals in Langensalza stand. Da sein Regiment von Zeit zu Zeit, jedoch nur periodisch, nach Dresden beordert wurde, machte er sich jedesmal den kurzen Aufenthalt möglichst nützlich durch Nacheiferung, nahm auch Unterricht im Violinspielen und Generalbaß. Nachdem der Fürst von Sondershausen einst das Musikchor des Regiments gehört hatte, wurde er dadurch angeregt sich ein gleiches zu bilden, und so kam H. 1800 als erster Klarinettist nach Sondershausen, wurde später fürstl. schwarzburgischer Musikdirektor und endlich Kapellmeister, als welcher er am 10. August 1846 verstorben ist. — Schon 1800 muß sein Spiel ausgezeichnet gewesen sein. Ob er gleich nie einen Klarinettisten zu seinem Muster wählen konnte, so war er doch immer eifrigst bemüht gute Sängerinnen, Sänger und Violinvirtuosen zu seinen Vorbildern zu nehmen, was ihn in der That zu dem Range eines der vorzüglichsten Klarinett-Virtuosen der neuern Zeit emporgehoben hat. Als ein großes Glück für ihn sah er selbst es an, daß er 1808 in Gotha Spohr's Bekanntschaft

machte. H. war nach Gotha gewandert, um den dort Konzerte gebenden Virtuosen zu hören. Spohr gewann ihn so lieb, daß er mehrere Solosachen für H. schrieb, namentlich das wunderschöne C-moll-Konzert und Variationen über ein Thema aus „Al-Runa". Mit diesen Kompositionen, die er innig liebte und vortrefflich in seiner Gewalt hatte, wagte er nun 1809 die erste Kunstreise nach Leipzig, wo er sogleich Alle so entzückte, daß er einstimmig für den ersten Meister seines Instruments erklärt wurde. Dieses Urtheil bestätigte sich auch von Dresden, Prag und Berlin aus. Seinen letzten Ausflug als Virtuos machte er wohl im J. 1832, wo man ihn noch in Leipzig allgemein bewunderte und er mehrere neuere Kompositionen seines geliebten Spohr hören ließ. — Als er noch Vorsteher seines aus 12 Mann bestehenden Musikchores war, sorgte er für gute Harmoniemusik und richtete selbst manches schöne Tonstück vorzüglicher Meister für sie ein, komponirte selbst auch einige Kleinigkeiten für sein Corps. Sonst ist er niemals als Komponist öffentlich aufgetreten.

Herold, Joseph, geb. zu Hamburg im J. 1757, bildete sich unter Phil. Em. Bach zu einem guten Klavierspieler und ging 1781 nach Paris, wo er ein sehr gesuchter und geachteter Lehrer wurde. Daselbst starb er auch zu Anfang des Jahres 1806. — Komponirt und herausgegeben hat er Sonaten für Klavier und Violine, Sonaten für Harfe und leichte Sonaten für Klavier allein.

Herold, Louis Joseph Ferdinand, der Sohn des Vorhergehenden, nach Boieldieu und Auber der talentvollste französische Opern-Komponist der neueren Zeit. Er wurde am 28. Jan. 1791 zu Paris geboren und sollte nach dem Willen seines Vaters, trotz seiner großen und frühzeitig sich kundgebenden Anlagen, die Musik nicht zu seinem Lebensberuf wählen. Er wurde demnach zu wissenschaftlichen Studien angehalten und lernte die Musik nur nebenbei. Erst nach dem Tode seines Vaters, im J. 1806, bestimmte er sich ausschließend für die Kunst und trat auch in's Konservatorium, wo er unter Adam seine Studien im Klavierspielen machte, auch in Folge seiner Leistungen beim Concours des Jahres 1810 den ersten Preis erhielt. Seine Studien in der Harmonielehre machte er bei Catel und 1811 wurde Méhul sein Lehrer in der Komposition. Die Zeit bis zum August 1812 reichte hin, um ihn so weit zu bringen, daß er durch die Kantate „Mademoiselle de Lavallière" sich den ersten großen Kompositions-Preis erringen konnte. In Folge dessen brachte er dann auf Staatskosten drei Jahre in Rom zu, eifrig seiner weitern Ausbildung obliegend, und ging von da nach Neapel, wo er bald auf dem Theater Del Fondo seine erste Oper „La Gioventù di Enrico Quinto" zur Aufführung brachte, welche sich in einigen Vorstellungen Beifall erwarb. Gegen Ende des Jahres 1815 war er wieder in Paris, und Boieldieu, der sein schönes Talent würdigte, half ihm, sich auf der französischen Bühne Eingang zu verschaffen, indem er ihn als Mitarbeiter bei der Gelegenheits-Oper „Charles de France" annahm. Die Nummern, welche H. für dieselbe lieferte, erregten eine gute Meinung von seinen Fähigkeiten und das Libretto der Oper „Les Rosières" wurde ihm zur Komposition anvertraut. Mit ziemlichem Erfolge wurde zu Ende des Jahres 1816 dieses Werk an der Opéra-comique aufgeführt und ihm folgten bald „Les Clochettes", in denen

sich bedeutende Fortschritte, besonders in der Instrumentirung und in Bezug auf das Musikalisch-Dramatische, kundgaben. Es verging nun eine längere Zeit, ehe H. einen guten Operntext erlangen konnte, und er schrieb unterdeß mancherlei Pianofortesachen; endlich aber des langen Wartens auf einen Text müde, ließ er sich überreden das zu einer Oper umgewandelte Lustspiel „Le Premier venu" in Musik zu setzen. Das Werk hatte fast gar keinen Erfolg, woran wohl zumeist der wenig zur musikalischen Darstellung geeignete Text Schuld sein mochte. Wieder nun war er in Verlegenheit um ein Libretto: es war, als ob die renommirteren Librettodichter kein Vertrauen zu seinem Talent gehabt hätten. In seinem Productionsdrange griff er endlich zu dem Buch der alten komischen Oper „Les Troqueurs", die schon von Dauvergne in Musik gesetzt worden war, komponirte diese und ließ sie im J. 1819 aufführen. Sie erlebte nur einige Aufführungen und verschwand hernach vom Repertoire. Es schien als verfolgte H. ein Verhängniß: eine einaktige Oper „L'Amour platonique" war schon fast einstudirt, als sie ihres schlechten Textes wegen von der Aufführung zurückgewiesen wurde, und auch „L'Auteur mort et vivant" wurde kalt aufgenommen. So beharrliches Mißgeschick entmuthigte ihn endlich und er beschloß während einiger Zeit gar Nichts für das Theater zu schreiben. Drei Jahre lang beharrte er bei diesem Entschluß, schrieb bloß Pianofortesachen und nahm eine Stelle als Accompagnateur bei der italienischen Oper an. Nach Verlauf dieser drei Jahre trat er endlich wieder mit einer Oper hervor; es war „Le Muletier", welche einen guten Erfolg hatte (1823). Bis zum J. 1826 folgten nun noch die Opern „Lasthénie", (welche mehr den Kennern als dem Publikum gefiel), „Vendôme en Espagne" (eine Gelegenheits-Oper, mit Auber gemeinschaftlich komponirt), „Le Roi René" (ebenfalls eine Gelegenheits-Oper) und „Le Lapin blanc" (eine einaktige Blüette, schwach im Texte und in der Musik). In den angeführten Opern macht sich viel Rossini'scher Einfluß bemerkbar; dieser Komponist machte grade damals Furore in Paris und, wie so viele Andere, konnte auch H. nicht widerstehen, Etwas von der Weise des „Schwans von Pesaro" anzunehmen; jedoch war er ein genug selbstständiges Talent, um nicht in absolute Nachahmerei zu verfallen und machte sich auch später ziemlich wieder von den Rossiniaden frei. — Den ersten unbestrittenen und durchgreifenden Erfolg hatte H. im J. 1826 durch die wirklich reizende Oper „Marie"; leider konnte er aber seinen Succeß nicht gleich consolidiren, indem ihm keine Zeit blieb andere Opern der „Marie" unmittelbar nachfolgen zu lassen. Denn seit 1824 hatte er seine Stelle als Accompagnateur bei der italienischen Oper mit der eines Chordirektors an derselben vertauscht und jetzt (im J. 1827) nahm er die Stelle als Gesangdirector (Chef de chant) bei der großen Oper an, welche ihm so Viel und theilweise so Geisttödtendes zu thun gab, daß er während einiger Jahre nur zur Komposition der Ballets „Astolphe et Joconde", „La Somnambule", „Lydie", „Cendrillon" und zur Ouverture zu einigen Chören und anderen Stücken für das Drama „Missolonghi" Muße finden konnte. Im Jahre 1829 ging er wieder an die Komposition einer Oper; es war die einaktige „L'Illusion" und sie enthielt charmante Nummern; die Ouvertüre dazu

hat er aus der unaufgeführten Oper „L'Amour platonique" (s. oben) herübergenommen. In demselben Jahre wurde H. auch Ritter der Ehrenlegion. Die Oper „Emmeline", welche 1830 aufgeführt wurde, reüssirte nicht; dagegen machte der im folgenden Jahre gegebene „Zampa" Furore. Es ist dies diejenige Oper, welche H. auch in Deutschland populär gemacht hat. Kurze Zeit nach „Zampa" betheiligte er sich mit mehreren Anderen an der Komposition der Oper „La marquise de Brinvilliers." Durch Ueberanstrengung fing nun an seine Gesundheit zu leiden und er hätte, um seinem Brustübel Einhalt zu thun, sich Ruhe gönnen und ein milderes Klima aufsuchen müssen; aber er konnte sich nicht entschließen, jetzt, wo er eigentlich erst angefangen hatte die Süßigkeiten des Erfolges zu kosten und einigen Lohn für seine Bestrebungen zu empfangen, seine Arbeiten aufzugeben, und inmitten seiner Leiden komponirte er noch eine kleine Oper „La Médecine sans Médecin" und studirte seinen „Pré aux Clercs" ein. Fast schon im Sterben erhielt er die Nachricht von dem glänzenden Erfolg der letztern Oper, die neben „Zampa" auch heute noch in Frankreich Nichts von ihrer Anziehungskraft verloren hat und häufig gegeben wird. Diesen seinen letzten Triumph überlebte er kaum noch einen Monat; dann, am 18. Januar 1833, hauchte er seinen letzten Seufzer aus. Eine unvollendet in seinem Nachlasse vorgefundene Oper „Ludovic" wurde von Halevy (s. d.) zu Ende komponirt. — Das Talent H's war ein höchst liebenswürdiges und wohl im Stande, ihn zu einem Liebling seiner Landsleute zu machen, welche sich selbst in ihren besten und eigensten Eigenthümlichkeiten darin wiedererkannten. H's Musik ist, wie die Franzosen selbst, pikant, lebhaft, voller Esprit, viel auf äußern Glanz und Schimmer gebend, aber nie langweilig und schwerfällig und zumeist, trotz der nicht sehr tiefgehenden Empfindung, mit glücklichem Takt die absolute Seichtigkeit vermeidend. Daß er mitunter seine Farben etwas dick aufträgt und seine Effecte so zu sagen nicht immer auf die Goldwaage legt, ist allerdings wahr; doch spricht sich auch hierin wieder der Franzose aus, der, um Effect zu machen und sein Publikum zu amüsiren, ohne viel Bedenken und Zaudern zu Werke geht und schon zufrieden ist, wenn er nur etwas Frappantes, recht Blendendes ergriffen hat. Uebrigens kann man nicht genug bedauern, daß H. einen großen Theil seiner schönen musikalischen Kräfte an schlechte Libretti verschwenden mußte, ja daß er sehr oft entschieden Frostiges und Unmusikalisches im Texte mit Tönen zu umkleiden hatte.

Heroux, (spr. Heruh), Carl August, geb. im J. 1786 und gest. am 2. Jan. 1842, war 36 Jahre lang Vorspieler an der zweiten Geige im Orchester zu Frankfurt a. M. und wurde als Komponist und tüchtiger Musiker überhaupt gerühmt. Von seinen Sachen ist uns indeß bis jetzt Nichts zu Gesicht gekommen.

Herrstell, Carl, geb. zu Helsa, einem Dorfe bei Kassel, im J. 1764, lebte noch in der Mitte der 30er Jahre unsres Jahrh. als Hoforganist in Kassel und hat Orgel-, Klaviersachen und Motetten herausgegeben; ferner kennt man von ihm eine Abhandlung „Ueber den Gebrauch der Orgelstimmen" und ein „Orgelwerk für Landorganisten". Auch als Lehrer im Orgel- und Klavierspielen, sowie im Generalbaß war er geschätzt.

Herschel, Friedrich Wilhelm, der berühmte Astronom, muß hier erwähnt werden, weil er in seinen früheren Jahren Musiker war. Er wurde am 15. Nov. 1738 zu Hannover geboren, und sein Vater, Musiker daselbst, bestimmte ihn zu gleichem Geschäfte und unterrichtete ihn daher frühzeitig in seiner Kunst; nebenbei studirte er jedoch Mathematik und Sprachen. Der Mangel an Vermögen nöthigte ihn, in seinem 15ten Jahre schon als Hautboist Dienste beim Militär zu nehmen. Diese verließ er aber in seinem 19ten Jahre wieder und ging 1757 nach England, um dort mit der Musik sein Glück zu versuchen. Sein fertiges Klavier- und Orgel-, auch Harfenspiel verschaffte ihm bald einen Ruf. Durch die Protection des Grafen von Darlington wurde er mit der Organisation eines Militär-Musikcorps betraut und nachdem er dieses Geschäft beendigt hatte, ließ er sich in Leeds als Musiklehrer nieder. Von da wurde er im J. 1765 als Organist nach Halifax berufen, und das Jahr darauf vertauschte er diese Stelle mit einer einträglichern in Bath, wo er auch Konzerte leitete und viel Musikunterricht gab. In Bath war es auch, wo er in seinen Mußestunden sich auf das Studium der Astronomie warf und vermöge selbstgefertigter Telescope viele seiner berühmten Entdeckungen machte. Nach und nach ließ er die Musik ganz liegen und beschäftigte sich ausschließlich mit der Sternkunde; vom König Georg III. in eine sorgenfreie Lage versetzt, bezog er das Landgut Slough bei Windsor und starb am 25. August 1822, von Ehrenbezeugungen aller Art überhäuft. — Nach Fétis sind von H. im J. 1786 Stücke für Harmoniemusik und eine Sinfonie herausgekommen. — Sein Bruder, Jacob H., geb. zu Hannover um 1734 (nach Andern 1740), widmete sich ebenfalls der Musik und soll nach Einigen eine Zeit lang Konzertmeister (Violinspieler) in Hannover, nach Anderen, nachdem er in England beim Musikcorps eines Miliz-Regiments in Diensten gestanden hatte, Violoncellist zu Bath gewesen sein. 1771 (nach Anderen 1775) ging er nach Amsterdam und gab daselbst Quartette für Klavier und Streichinstrumente heraus. Nach der Meinung Einiger sei er erst nach dieser Zeit in Hannover angestellt gewesen und dann nach London gegangen, wo er Sinfonien und Streichtrio's herausgegeben und 1792 gestorben sein soll; nach Andern soll er in genanntem Jahre auf dem Felde bei Hannover erwürgt gefunden worden, also von London wieder zurück gewesen sein.

Herstrich, so viel wie Herabstrich, Herunterstrich (s. Bogenführung), jedoch vorzugsweise beim Violoncello, dem Contrabaß u. s. w. so genannt.

Hertel, Christian, ein berühmter Organist des 17ten Jahrh. Sein Vater, Matthäus H., war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrh. Organist zu Züllichau, und Verfasser eines vielgelesenen Werkchens von der Orgelprobe, das nach dem heimlich entwendeten Manuscript aber von einem Andern herausgegeben worden war. Christian H. war ungefähr um 1670 zu Sorau angestellt, dann in Luckau und endlich in Fürstenwalde, wo er starb.

Hertel, Johann Christian, ein großer Gamben-Virtuos, geb. zu Oettingen in Schwaben im J. 1699. Sein Vater war dort fürstl. Hof-Kapellmeister, kam aber wenige Jahre nach der Geburt unsres H. in gleicher Eigenschaft nach Merseburg. Hier erhielt der Knabe die sorgfältigste Erziehung, indem ihn der

Vater zum Studium der Theologie bestimmt hatte; nur auf vieles Bitten ward ihm von diesem nebenbei einiger Unterricht auf der Viola da Gamba und im Gesange ertheilt. Violine und Klavier mußte er heimlich für sich erlernen, denn durch zu vielen Unterricht in der Musik fürchtete der Vater ihn den Studien zu entziehen. Das eminente Talent und die leidenschaftliche Liebe des Knaben zur Musik aber siegten über die Absicht des Vaters. Mehrere Male ließ er sich in Hof-Konzerten mit vielem Beifall auf der Gambe hören; als Kapellknabe zeichnete er sich durch eine wunderschöne Diskantstimme und einen hübschen Vortrag aus; der Hoforganist Kaufmann in Merseburg war ihm bei seinen heimlichen Uebungen des Klaviers behülflich und lehrte ihn auch Einiges von der Tonsetzkunst. 1716 bezog er bereits die Universität zu Halle. Auf einer Reise nach Leipzig bekam er Gelegenheit, den berühmten Kuhnau kennen zu lernen und zu hören. Dieses Mannes Rath und Unterricht, den er nun bei häufigern Besuchen sorgfältig benutzte, wirkte vortheilhaft auf ihn. Noch wußte der Vater nicht, daß und wie er Violine und Klavier spielte. Bei einem Ferienbesuche, den er nach einem Jahre seinen Eltern machte, fand er zufällig eines Tages seines Vaters Violine und eine Sonate von Corelli auf dem Tische liegen. Er nahm die Violine und spielte die Sonate mit solch großer Fertigkeit und so vielem Gefühle, daß der Vater höchst überrascht und verwunderungsvoll augenblicklich ihm die Violine schenkte und gern gestattete, daß er sich ganz der Musik widme. H. blieb nun noch einige Zeit in Merseburg bei seinem Vater; dann ging er auf Kosten des Herzogs nach Darmstadt zu dem damals berühmten Gambisten Hesse, unter dem, als sein vorzüglichster Schüler, er sich vollends auf seinem Lieblingsinstrumente ausbildete. Die Kapellmeister Graupner und Grünewald und der Konzertmeister Simonetti, mit denen er im freundschaftlichsten Verhältnisse lebte, trugen zu seiner Fortbildung in der Komposition viel bei. An der Seite des Letztern spielte er auch im Theaterorchester zu Darmstadt zur Uebung Violine mit. 1718 kehrte er auf Befehl des Herzogs wieder nach Merseburg zurück. Auf dem Wege dahin ließ er sich vor dem Herzog Johann Wilhelm zu Eisenach hören, der ihm augenblicklich eine Stelle in seiner Hof-Kapelle antragen ließ. Er ging indeß nach Merseburg und auf Veranlassung seines Herzogs auf Reisen über Weißenfels, Zerbst, Cöthen nach Dresden. Hier, wo er 1719 grade zur Zeit der Verheirathung des damaligen Churprinzen anwesend war, hatte er Gelegenheit die größten Künstler Europa's und die großartigsten Musikaufführungen zu hören, was vortheilhaft auf ihn wirkte. Von Dresden wandte er sich nach Eisenach und trat die ihm angetragene Stelle bei der ersten Violine an. Hier komponirte er nun auch Vieles (Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte, Sonaten, Quartette u. s. w.), was er bei seinen öfteren Besuchen dem Kapellmeister Stölzel zu Gotha zur Beurtheilung vorlegte; ebenso setzte er sich zu seiner Belehrung mit dem Kapellmeister Pfeiffer in Weimar in Briefwechsel. Gedruckt ist wenig von seinen Sachen; nur einige Sonaten für die Violine. 1723 machte er eine Reise nach Anspach, 1725 nach Kassel, 1726 nach Weimar. Ueberall fand sein Spiel den ungetheiltesten Beifall. Von Weimar aus besuchte er in demselben Jahre seinen damals noch lebenden Vater,

auch Seb. Bach in Leipzig und ging von hier nach Dresden. 1727 unternahm er eine größere Reise nach Holland. Nach seiner Rückkunft ward er von Graun nach Ruppin eingeladen, wo er 1732 vor Friedrich dem Großen spielte. Auf der Retourreise von da hörte ihn zu Sondershausen Fürst Günther von Schwarzburg, der ihn aufforderte, alle Jahre einmal dahin zu kommen und Kompositionen von sich einzuschicken. Ueberhaupt fanden H's Kompositionen, namentlich seine konzertirenden Ouvertüren und seine Qartette allgemein viel Beifall und es ist zu verwundern, daß nicht mehr davon gedruckt sind. Nach Birkenstock's Tode ward er Konzertmeister und Direktor der fürstl. Konzert- und Kammermusik zu Eisenach. 1739 reis'te er über Laubach, wohin ihn der Graf Solms hatte kommen lassen, nach Dillenburg, wo er vor der Prinzessin von Oranien, jener talentvollen und kunstliebenden Schülerin Händel's, beifällig spielte. Mehrere der ehrenvollsten Berufungen, die in dieser Zeit an ihn ergingen, schlug er aus, um in Eisenach zu bleiben. Mit dem Tode seines Herzogs aber (1742) ward die ganze Kapelle entlassen uud er also gezwungen, sich anderweitig eine Anstellung zu suchen. Auf Empfehlung Franz Benda's kam er als Konzertmeister an den Meklenburg-Strelitz'schen Hof. Von hier aus machte er nur noch eine Reise nach Schwerin. Der schwarze Staar, der ihn auf längere Zeit gänzlich des Gesichts beraubt und von dem er später durch eine Operation nur in so weit wieder befreit wurde, daß er das Tageslicht sehen und allenfalls Farben unterscheiden konnte, machte ihm jede weitere Unternehmung unmöglich. Dazu kam die Entlassung der Kapelle 1753. Ihm ward zwar ein lebenslänglicher Gnadengehalt ausgesetzt; aber das alle seine Freunde und Bekannten, bei denen er Trost und Hülfe fand, ihn verlassen mußten (?), zerstörte seine Gesundheit gänzlich, so daß er im October 1754 in einem traurigen Zustande starb. (Eine ausführlichere Lebensbeschreibung, von seinem Sohne [s. folg. Art.] herrührend, befindet sich in Marpurg's Beiträgen, Bd. III).

Hertel, Johann Wilhelm, der Sohn des Vorhergehenden, ward geboren zu Eisennach am 9. October 1727. Da sein Vater auch sein einziger Lehrer war, mit dem er stets zusammen lebte und den er in der Regel auf seinen verschiedenen Reisen begleitete, so fällt seine Jugendgeschichte mit der Geschichte seines Vaters so ziemlich zusammen. 1757 ward er Hofkomponist zu Meklenburg-Schwerin und einige Jahre darauf Kapellmeister daselbst; 1770 aber trat er ganz aus der Kapelle, die beim Hofe zu Ludwigslust blieb, und ging nach Schwerin, wo er von der Prinzessin Ulrike zu ihrem Hofrath und Privatsekretär ernannt wurde. Er starb als solcher am 14. Juni 1789 in Folge eines Schlagflusses. In seiner Jugend zählte man ihn zu den vorzüglichsten Violinisten in Benda'scher Manier. Seines kurzen Gesichts wegen vertauschte er später die Violine mit dem Klavier, auf dem er es durch anhaltenden Fleiß zu einer nicht minder großen Fertigkeit brachte. Gleiches Ansehn wie als Virtuos genoß er als Komponist. Seit der Mitte des vorigen Jahrh. waren sowohl seine Vokal- als Instrumentalsachen sehr gesucht, vorzüglich seine Romanzen und Lieder, deren er viele herausgegeben hat; ferner seine Klaviersonaten und Konzerte, seine Sinfonien und Quartette. Indeß sind seine beträchtlichsten Werke für das Publikum

unbekannt geblieben. Es sind die geistlichen Singspiele, (kleine Oratorien eigentlich) „Jesus in Banden“, „Jesus vor Gericht“, „Jesus im Purpur“, „die Gabe des heiligen Geistes“, „der Ruf zur Buße“, „die Himmelfahrt Christi“, „die Geburt Christi“, die er alle als Hofrath zu Schwerin komponirte, und die beiden Passionen „der sterbende Heiland“ und die mit dem Choral „O Ewigkeit, du Donnerwort“ anfangend, welche er früher in Ludwigslust setzte. Auch als musikalischer Schriftsteller hat er sich bekannt gemacht durch eine „Sammlung musikalischer Schriften“ (Leipzig 1757 und 58), die aber des siebenjährigen Krieges wegen nur zwei Stücke stark ward, welche größtentheils kritische Abhandlungen und Anmerkungen aus dem Italienischen und Französischen über die Oper enthalten. Er zeigt dadurch auch, daß ihm in seiner Jugend eine gute wissenschaftliche Bildung zu Theil geworden sein muß. In den letzten Jahren seines Lebens minderte sich seine Liebe zur Musik; er fand mehr Freude an Blumen, und glaubwürdigen Nachrichten zufolge soll er wirklich auch die Blumengärtnerei bis zu einem hohen Grade der Vollkommenheit getrieben haben.

Herunterstrich oder **Herabstrich**, s. Bogenführung.

Herz, Henri, der vor einigen Decennien ungemein beliebte Klavierkomponist, geb. (nach Fétis Angaben) zu Wien am 6. Januar 1806, fing in Koblenz unter der Leitung seines Vaters an Musik zu lernen und hatte fernern Unterricht bei dem Organisten Hünten. Im 8ten Jahre schon trat er in einem öffentlichen Konzerte mit Variationen von Hummel auf und schrieb auch um diese Zeit schon mehrere Kleinigkeiten. Diese Kundgebungen von entschiedenem Talent veranlaßten den Vater, mit ihm nach Paris zu gehen und ihm im dasigen Konservatorium eine gehörige Ausbildung geben zu lassen. Im J. 1816 trat er auch in das genannte Institut, wo Pradher sein Lehrer im Klavierspielen wurde. Gar nicht lange darauf, grade als er mit den Vorbereitungen beschäftigt war, um sich am Concours zu betheiligen, bekam H. die Blattern; als er das Bett zum ersten Male verlassen durfte, waren nur noch vier Tage bis zur Preisbewerbung hin und in dieser kurzen Zeit brachte er alles durch die Krankheit Versäumte in sofern wieder ein, daß er nicht nur am Concours sich betheiligen konnte, sondern auch den ersten Preis erhielt. Neben seinen Studien im Pianofortespiel trieb er auch fleißig Harmonie- und Kompositionslehre bei Dourlen und 1818 schon erschienen seine ersten Kompositionen, ein „Air Tyrolien varié“ und ein „Rondo alla Cosacca“, welche gleich recht viel Glück machten. Von nun an steigerte sich sein Ruf als Spieler und Komponist von Tag zu Tage und er wurde populär wie nur Wenige. 1831 gab er mit Lafont zusammen in Deutschland mehrere Konzerte und 1834 besuchte er England, wo er Enthusiasmus erregte und wohin er seitdem öfter zurückgekehrt ist. Sein Hauptaufenthalt jedoch war und ist auch gegenwärtig noch Paris, wo er sich mit Unterrichtgeben beschäftigt und eine Klavierfabrik etablirt hat. Daß er 1837 Ritter der Ehrenlegion geworden, sei beiläufig noch bemerkt.— H's zahlreiche Klavierkompositionen — Variationen, Rondo's, Fantasien, Konzerte, Divertissements, Etüden u. s. w. — haben alle eine höchst glatte, elegante und schimmernde Außenseite und fallen angenehm in's Ohr, so wie sie auch, ohne grade sehr

schwer zu sein, dem Spieler Gelegenheit zur Entfaltung seiner Fingerfertigkeit geben. Der geistige Gehalt seiner Sachen aber ist meist sehr unbedeutend und sein künstlerisches Streben geht nicht weiter, als bloß den Leuten zu gefallen und dem seichten Sich-Amüsiren- und koketten Glänzen-Wollen Stoff zu geben. Dieses flache musikalische Bewußtsein, dieses bloße musikalische Confekt hat denn die Welt auch überdrüssig bekommen, und H's Sachen sind jetzt auch sogar von den Pulten der Dilettanten verschwunden; die eigentlichen Musiker haben von jeher nur die Köpfe dazu geschüttelt.

Herz, Jacques Simon, geb. zu Frankfurt a. M. von jüdischen Eltern am 31. Decbr. 1794, kam schon als Kind nach Paris und trat 1807 in's Konservatorium, wo Pradher sein Lehrer im Klavierspielen wurde. Nach und nach erwarb er sich als Pianist Ruf und wurde einer der gesuchtesten Lehrer der französischen Hauptstadt. Er hat größere und kleinere Klaviersachen herausgegeben, die von keiner weitern Bedeutung sind, als daß sie hübsch klingen.

Heß, 1) Joachim, um 1770 Organist und Glöckner zu Gouda in Holland, gab in den Jahren 1774—84 drei kleine, aber gründlich und mit vieler Sachkenntniß abgefaßte Schriften in holländischer Sprache über Orgelspiel, Orgelregistrirung und Orgeldisposition heraus, von denen die erste mehrere Auflagen erlebte. Gerber und Fétis führen in ihren Lexicis die ausführlichen Titel davon an. H. soll 1810 noch am Leben gewesen sein. — 2) Hans Heinrich H., der Bruder des Vorgenannten, war Orgelbauer zu Gouda und baute von 1760—1774 mehrere gute Werke in niederländischen Städten, z. B. in Bodengraven, Schoonhoven, Utrecht, Schiedam, Dortrecht u. s. w.

Hesse, Adolph Friedrich, einer der berühmtesten Orgelspieler unsrer Zeit und auch tüchtiger Komponist, geb. zu Breslau am 30. August 1809 als der Sohn des Tischlers und Orgelbauers Friedrich Hesse. Er zeigte schon im 5ten Jahre bedeutende Lust zur Musik und vermochte ohne alle Vorkenntnisse in derselben, jedes gehörte kleine Stück auf dem Klaviere nachzuspielen und nachdem er die Tasten kannte, jeden angeschlagenen Ton richtig nach dem Gehör zu nennen. Sein Vater gab ihm daher im 6ten Jahre einen, zwar der Welt unbekannten, doch sehr gründlichen Lehrer, Namens Speer. Nachdem die Elemente der Musik mit Schnelligkeit überwunden, wurde der als Orgelspieler und Kontrapunkist berühmte Friedr. Wilh. Berner zu Rathe gezogen und ihm und dem damaligen zweiten Organisten an der St. Elisabethkirche, Ernst Köhler, der Unterricht im Orgel- und Klavierspielen übertragen. Unter der Leitung so tüchtiger Männer konnte es nicht fehlen, daß H. die schnellsten Fortschritte machte und schon im 9ten Jahre seine Lehrer beim Orgelspielen während des Gottesdienstes zu vertreten anfing. Im J. 1818 machte sein Vater mit ihm eine Reise durch Sachsen, wo der Knabe an mehreren Orten Orgel spielte, und in Bernburg, dem Geburtsorte seines Vaters, gab er ein Konzert auf dem Pianoforte. Durch das fortwährende Hören seiner vortrefflichen Lehrer und die reichen Erfahrungen, von denen sie ihm mittheilten, so wie durch den regelmäßigen Besuch aller stattfindenden Konzerte wurden H's musikalische Kenntnisse immer ausgebreiteter; auch versuchte er sich bald in der Instrumentalkomposition, und seine

erste Arbeit dieser Art war eine Ouvertüre in D-moll, welche in einem, unter Berners Direktion stattfindenden Konzerte (1827) aufgeführt wurde, und in welchem er auch als Klavierspieler mit Hummel's H-moll-Konzert sich hören ließ. Am 9. Mai des genannten Jahres verlor er seinen Lehrer Berner, und obgleich er durch dessen Tod zweiter Organist an St. Elisabeth wurde, wäre am Ende doch seine höhere musikalische Ausbildung gehemmt worden, wenn nicht ein würdiger Musikfreund, der Baurath Knorr zu Breslau, sich seiner väterlich angenommen hätte. Durch dessen Vermittelung bekam H. vom breslauer Magistrat ein bedeutendes Stipendium, welches er zu einer großen Reise (1828—29) anwendete. Auf dieser Reise gab er seine ersten Orgelkonzerte in Leipzig, Kassel, Hamburg und Berlin, und trat mit den ersten Orgelkompositionen, so wie mit einer Sinfonie (Es-Dur) hervor. Besonders einflußreich war auf ihn die nähere Bekanntschaft mit Rink und namentlich mit Spohr, dessen Manier in H's Kompositionen seit dieser Zeit überall durchleuchtet. Auf mehreren ferneren Reisen, die er theils auf eigene Kosten, theils auf die der Regierung machte, begründete er seinen Ruf mehr und mehr. Im J. 1831 wurde die Reparatur der schönen Orgel zu St. Bernhardin vollendet und im September desselben Jahres wurde H. zum ersten Organisten an dieser Hauptkirche ernannt, welche Stelle er auch jetzt noch bekleidet. — Von H's Kompositionen kennt man: mehrere Sinfonien (wenn wir nicht irren sechs an der Zahl), mehrere Ouvertüren, mehrere Kantaten, einen Psalm, eine vierhändige Klaviersonate, ein Klavierkonzert, mehrere kleinere Klaviersachen, ein Streichquintett und 2 Quartette, einige Motetten, ein Choralbuch (für Schlesien), 32 Orgelkompositionen verschiedener Gattung.

Hesse, Ernst Christian, einer der berühmtesten deutschen Gambenvirtuosen, geb. zu Großen-Gottern in Thüringen am 14. April 1676. Nachdem er zu Langensalza und Eisennach den gewöhnlichen Schulkursus durchgemacht hatte, kam er als Kanzleiassistent in hessen-darmstädtische Dienste. In Gießen, wohin er dem Hofstaate seines Fürsten im J. 1694 folgte, studirte er die Rechte. Damals schon ein ziemlich fertiger Gambenspieler, erhielt er 1698 nach Vollendung seiner Studien von dem Hofe die Erlaubniß, nach Paris zu reisen und sich noch weiter auf seinem Instrumente auszubilden. Drei Jahre verweilte er in der französischen Hauptstadt. Seine Lehrer daselbst waren Marais und Forqueray. Der Sage nach waren diese Beiden große Feinde und H. sah sich deshalb genöthigt, gegen den Einen sich Hesse, gegen den Andern aber sich Sachs zu nennen. Beide waren stolz auf ihren talentvollen deutschen Schüler, bis die Sache durch ein Konzert, in welchem jeder der Meister seinen Schüler zum Wettkampfe mit dem andern auftreten lassen wollte, zu ihrer größten Verwunderung entdeckt wurde. H. verließ hierauf Paris. Nach seiner Ankunft in Darmstadt ward er als Kriegsrath angestellt, trieb aber vorzugsweise Musik. 1705 machte er eine Kunstreise durch Holland, England, Italien und Deutschland, von der er erst 1708 wieder zurückkehrte. In Italien studirte er Komposition und in Wien hatte er vom Kaiser eine goldene Kette mit dessen Bildniß bekommen. 1713 versah er einige Jahre die Kapellmeisterstelle in Darmstadt. 1719 machte er mit seiner Frau (s. unten) eine zweite Kunstreise

nach Dresden, von wo er mit Ehren und Geld überhäuft wieder zurückkehrte. Nach der Zeit blieb er ruhig und glücklich lebend in Darmstadt, bis an seinen Tod, den 16. Mai 1762. Als Kapellmeister schrieb er mehrere Kirchenstücke und später einige Sonaten und Suiten für die Viola da Gamba, die aber nicht alle gedruckt worden sind. — Seine oben erwähnte Frau, Johanne Elisabeth, war eine geborene Döbricht und glänzte schon 1709 als eine der vorzüglichsten deutschen Sängerinnen damaliger Zeit auf dem Theater zu Leipzig, an dem auch ihre beiden Schwestern, (welche nach ihrer Verheirathung Ludwig und Simonetti hießen) angestellt waren. 1713, wo sie sich zu Darmstadt befand, verheirathete sie sich mit Hesse. Während ihres Aufenthalts in Dresden hatte sie einen harten Stand neben den berühmten ital. Sängerinnen Tesi und Durastanti; doch wußte sie durch ihre herrliche Stimme und außerordentliche Kunstfertigkeit ihren bereits erworbenen großen Ruf zu behaupten, und Viele waren zweifelhaft, welcher von den drei Sängerinnen der Vorzug gebühre. Wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexikon nach Mattheson's Ehrenpforte berichtet, lebte sie noch 1767 als Wittwe zu Darmstadt. — Ihr Todesjahr findet sich nirgends angegeben. — H's Sohn Ludwig Christian H., bildete sich ebenfalls unter väterlicher Leitung zum Gambisten, als welcher er um 1760 in der Kapelle des damaligen Kronprinzen von Preußen angestellt wurde. Nach einigen Zeugnissen soll er die Kunst seines Vaters noch übertroffen haben, Andere stimmen nicht in dieses Lob; doch wird er nirgends dem Vater gradezu nachgesetzt, was immer auf eine große Fertigkeit und einen großen Ruf schließen läßt.

Hesse, zwei Brüder, Johann Wilhelm und Johann Georg Christian, zu Nordhausen in Thüringen, jener 1760, dieser 1762 geboren. Beide ausgezeichnete Fagottisten, Joh. Wilh. als herzogl. Kammermusikus in der Kapelle zu Braunschweig, Joh. Georg Christian in der fürstl. Bernburg'schen Kapelle zu Ballenstädt. Joh. Wilh., der schon 1795 zu Braunschweig starb, brachte um 1780 eine wesentliche Verbesserung an seinem Instrumente an, indem er die Klappen etwas veränderte und statt des üblichen Rohrs ein Klarinettenmundstück zum Gebrauch beim Fagottblasen einrichtete, wodurch der Ton so sehr verschönert worden sein soll, daß man versicherte, der Fagott überträfe in dieser Art alle anderen Blasinstrumente, und wirklich auch erhielt H., als er zum ersten Male auf einem solchen verbesserten Instrumente vor seinem Herzog spielte, augenblicklich von diesem eine Gehaltszulage von jährlich 100 Thlrn., was sehr dafür spricht; allein daß seine Erfindung von keinem andern Fagottisten, selbst von seinem Bruder Johann Georg Christian nicht nachgeahmt wurde, spricht eben so kräftig, vielleicht noch kräftiger gegen die Zweckmäßigkeit der Sache. — Johann Georg Christian machte um 1800 mehrere größere Reisen durch Deutschland, auch England, Holland und Frankreich, vondenen er mit Erfahrungen sehr bereichert zurückkehrte. Er gehörte damals zu den größten Meistern auf seinem Instrumente und zeichnete sich neben großer technischer Fertigkeit durch geschmackvollen Vortrag und Einsicht in die musikalische Kunst überhaupt aus.

Hesychastisch, (von ἡσυχάζω, ich lebe ruhig, still, bin sanft u. s. w.) hieß

bei den Griechen eine Melodie, die den Charakter der Beruhigung und Mäßigung an sich trug.

Hetsch, Karl Ludwig Friedrich, geb. zu Stuttgart am 26. April 1806, wo sein Vater Mitglied der Hofkapelle war, erhielt schon frühzeitig musikalischen Unterricht, z. B. vom Konzertmeister Abeille im Klavierspielen und 1813, als der Vater Stadtmusikus in Tübingen geworden war, vom dortigen Schullehrer und Organisten Weiß. Ungefähr von seinem neunten Jahre an versuchte er sich in kleinen Kompositionen, mußte aber die Musik überhaupt nur sehr nebenbei betreiben, da er in die lateinische Schule getreten war und sich viel mit den Wissenschaften beschäftigen mußte. Im J. 1820 trat er in das Seminar zu Schönthal, um sich zum Studium der Theologie vorzubereiten; hier hatte er etwas mehr Muße zur Musik, es war aber Niemand da, der ihn in seinen Uebungen und Versuchen weiter zu führen im Stande gewesen wäre, und erst in Tübungen wieder, wo er 1824 in das evangelisch-theologische Stift aufgenommen wurde, gestalteten sich seine musikalischen Studien fruchtbringender. Schon öfter hatte er seinen Vater angelegen, sich ganz und ausschließlich der Musik widmen zu dürfen; das hatte aber der Vater nie gestattet und erst im J. 1828 gab er die Theologie ganz auf, zuerst ohne Vorwissen seiner Eltern. 1830 verlegte er seinen Wohnsitz nach Stuttgart, wo er Musikunterricht gab und die Leitung des Liederkranzes, sowie eines Dilettanten-Orchesters übernahm. Durch den freundschaftlichen Rath, den ihm der erfahrene Lindpaintner in musikalischen Dingen ertheilte, profitirte er nicht Wenig. 1833 wurde H's zweiaktige Oper „Ryno" mit Beifall in Stuttgart aufgeführt und Ende des genannten Jahres ging er, vom König von Würtemberg unterstützt, behufs der Erweiterung seiner musikalischen Erfahrungen nach Wien, wo er über ein Jahr lang verweilte. Nach dieser Zeit kehrte er nach Stuttgart zurück, nahm aber bald darauf einen Ruf als Musikdirektor nach Heidelberg an, welche Stelle er, unsres Wissens, auch noch jetzt bekleidet. — Von H's ziemlich zahlreichen Kompositionen sind zumeist Lieder und Gesänge verschiedener Art erschienen; außerdem hat er Kirchenstücke, Orchestersachen, Konzerte und Divertissements für einzelne Blasinstrumente, Harmoniemusiken u. s. w. verfaßt.

Heugel, (....), ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, war von 1560 bis 1580 Kapellmeister des Landgrafen Philipp des Großmüthigen zu Kassel. In Salblinger's „Concentus" (1545) kommen mehrere vier- bis achtstimmige Stücke von ihm vor.

Heulen nennen die Orgelbauer, wenn durch das Hängenbleiben einer Abstrakte oder durch irgend eine Ursache, die das Pfeifenwerk ohne Oeffnung der Canzellen-Ventile intoniren läßt, die Pfeifen einer Taste ohne den Niederdruck derselben fortklingen.

Heuschkel, Johann Peter, geb. am 4. Januar 1773 zu Harras, wurde 1794 erster Oboist in der Kapelle zu Hildburghausen und zugleich Hoforganist daselbst. Er schrieb Harmoniemusiken, Konzerte und Variationen für Oboe, Sonaten und Variationen für Klavier, Lieder und Gesänge u. s. w.; gedruckt ist jedoch wenig von seinen Sachen. Im Jahre 1808 hat er auch ein Choral-

buch zu dem Hildburghausen'schen Gesangbuch verfertigt, welches sehr gerühmt wird.

Heuzé, (spr. Oehseh), Jacques, geb. zu Paris um 1738, zeichnete sich in seiner Jugend schon durch eine große Fertigkeit auf der Violine aus und dirigirte als Vorspieler Konzerte. Um 1760 machte er eine Reise nach Petersburg, von der er 1764 wieder zurückkehrte, und zwar der Kaiserkrönung wegen, die damals in Frankfurt vorgenommen wurde, und bei welcher er sich in mehreren Konzerten öffentlich hören ließ. Von Frankfurt ward er in demselben Jahre noch als Konzertmeister nach Kassel berufen. Hier blieb er bis 1786, wo der Landgraf von Hessen starb und die Kapelle entlassen wurde; darauf ging er nach Paris, wo er zu Ende des vorigen Jahrhunderts starb. Sein Spiel wurde als sehr fertig und feurig gerühmt. — Seine Frau, Anna, eine geborene Scali aus Rom (1752), war Sängerin und bis 1785 an dem italienischen Operntheater zu Kassel angestellt. Sie war nicht bedeutend in ihrer Kunst und nährte sich nach dem Tode ihres Mannes in Paris durch Gesangunterricht. Sie starb daselbst gegen 1810.

Hexachord (von ἕξ — sechs, und χορδη — Saite), 1) der griechische Name der großen Sexte; 2) versteht man insbesondere darunter diejenige Reihe von sechs diatonischen Tonstufen, aus welchen Guido (s. d.) sein Tonsystem zusammensetzte, in dem die dritte Stufe zur vierten jedesmal einen großen halben Ton ausmachte, und welche Stufen Guido mit den bekannten sechs Silben ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnete oder eigentlich singen ließ.

Hexarmonisch nannten die Griechen jede gar zu spielende, weibische und läppische Melodie.

Heyden, Sebald, den man zuweilen auch irrig Haydn geschrieben findet, geb. zu Nürnberg 1498, wurde 1519 Kantor an der dasigen Spitalschule, seiner großen Gelehrsamkeit wegen aber später Rector der Schule St. Sebald, als welcher er am 9. Juli 1615 starb. Sein Biograph Zeltner preis't mit einer wahren Begeisterung seine musikalischen Kenntnisse und Talente und erzählt zugleich von ihm, wie wir aus Gerber's altem Tonkünstler-Lexikon entnehmen: „daß er nicht allein das abergläubige Salve Regina auf Christum eingerichtet und mit einer wohlgefaßten Weise und Komposition geliefert habe, sondern auch zu Nürnberg außer dem Tractate „De arte canendi ac vero signarum in cantibus usu", der von 1537—1540 dreimal aufgelegt worden sei, 1529 noch „Musicae Stichiosin" herausgegeben habe, worin er vom Ursprung und Nutzen der Musik, von der Scala, den Claves, Pausen, Tönen und vom Takt ausführlich handelt." Auch dieses Buch ist nachher noch öfter unter dem Titel „Institutiones oder Rudimenta musices" gedruckt worden. — Sein Sohn, Johann H., war ebenfalls ein tüchtiger Musiker seiner Zeit und Organist an der St. Sebalduskirche zu Nürnberg, wo er um 1540 geboren wurde. Er ist der Erfinder des sogenannten Geigenwerks oder Geigen-Claviecymbels (s. d.), wovon er in einer lateinischen und deutschen Schrift ausführliche Nachricht gab; nur die lateinische hat sich davon erhalten unter dem Titel: „Commentatio de musicali instrumento, reformato a Joh. H. seniore" etc (1605).

Auf eine dritte Bekanntmachung seiner Erfindung in der Schrift „Musicale instrumentum reformatum“ (1610) erhielt er vom Kaiser Rudolph II. ein Privilegium, in Folge dessen Niemand dergleichen Instrumente ohne H's oder seiner Erben Einwilligung verkaufen durfte. Er starb aber kurz darauf 1613.

Heyne, Friedrich, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts mecklenburg-schwerin'scher Kammermusikus, war ein vortrefflicher Virtuos auf der Flöte, als welcher er auch mit seiner Gattin, Felicitas Agnesia, gebornen Rietz und geschiedenen Frau des Friedr. Ludwig Benda (s. d.), die zu ihrer Zeit eine der größten deutschen Sängerinnen war, mehrere größere Reisen machte. Er schrieb Mehreres für sein Instrument, war aber besonders als Gesangskomponist geschätzt.

Heyse, A. G., ein Harfenspieler und Komponist für sein Instrument zu Halle an der Saale, zu Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Man kennt von ihm außer einer „Anweisung die Harfe zu spielen“ (Halle 1814, in einer zweiten Auflage 1822), 3 Hefte Sonaten für Harfe und Flöte und eine Serenade für Harfe mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Waldhörnern und Baß.

Heyther, (so schreiben Burney und Hawkins, ältere Geschichtschreiber nennen ihn Heather), William, der Stifter des musikalischen Lehrstuhls auf der Universität Oxford (1627), ward zu Harmondsworth in Middlesex geboren und in seiner Jugend als Chorknabe in der Magdalenenkirche zu Oxford erzogen, darauf Mitglied der königl. Kapelle und 1622 nebst Orlando Gibbons Doktor der Musik daselbst. Zu jener Stiftung eines besondern Lehrstuhls für Musik soll er durch Camden, der eine Professur der Geschichte gründete, veranlaßt worden sein. Außer dem Kapitale, welches er zur Besoldung des Lehrers der Musik dotirte, schenkte er auch ein Klavier, einen Chor Violen, d. h. eine Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßviole und verschiedene gedruckte und ungedruckte Musikwerke. Er starb aber kurz darauf noch in demselben Jahre, im Juli 1627. Selbst soll er kein großer Musiker gewesen sein, mehr ein leidenschaftlicher Liebhaber dieser Kunst.

Hialemos nannten die Griechen einen Nomos, der dem Apollo zu Ehren gesungen wurde.

Hiatus (Schlund, Oeffnung) ist eigentlich ein in die Prosodie gehöriger Ausdruck, welcher die fehlerhafte Trennung der Diphtongen, oder auch zwei solcher Lautbuchstaben bezeichnet, von denen der erste am Ende des vorhergehenden, der andere aber zu Anfang des darauf folgenden Wortes enthalten ist, und die beide der Prosodie zufolge in eine einzige Silbe zusammengezogen werden sollten. Der Tonsetzer fällt in den Fehler des Hiatus, wenn er z. B. in dem italienischen Verse: Non ti prometto amor die beiden unmittelbar auf einander folgenden Vokale o und a in der Melodie als zwei besondere Silben behandelt.

Hientzsch, Johann Gottfried, geb. am 25. August 1787 zu Mockrehna, einem Dorfe zwischen Torgau und Eilenburg, erhielt von dem Schullehrer des Ortes, Vieweg, der manche gute musikalische Kenntnisse hatte, den ersten Unterricht im Klavierspielen. Dann schickte ihn sein Vater nach Püchau zu dem Schullehrer Meißner, der mit dem Unterricht im Klavierspiel auch den im Violin- und Orgelspielen verband. H. sollte Landschullehrer werden; doch fühlte sich ein

Gönner bewogen, dem jungen Manne die Hand zu einer weitern Ausbildung seiner Fähigkeiten zu bieten und so kam er im J. 1803 auf die Thomasschule nach Leipzig. Die vielen Musikaufführungen, denen er beizuwohnen hier Gelegenheit hatte, weckten seinen Sinn für Musik und gaben seinem natürlichen Talente reiche und stärkende Nahrung. 1808 bezog er, um Theologie zu studiren, die Universität Leipzig, ließ indeß die Musik dabei keineswegs liegen, sondern übte sie privatim fleißig, noch dazu, da er, in einem angesehenen Kaufmannshause die Hauslehrerstelle bekleidend, daselbst auch Musikunterricht ertheilte. Um die Pestalozzi'sche Erziehungs- und Unterrichtsmethode persönlich genauer kennen zu lernen, reis'te er 1811 nach Yverdun zu dem Meister selbst. Unter Dreist's Oberaufsicht erhielt er da den Gesangsunterricht in einer Klasse des Instituts. Auch in dem Institute des Herrn von Türk in Vevay ertheilte er denselben eine Zeit lang. Mehrere Reisen von Yverdun nach Zürich zu Nägeli, nach Bern u. s. w. trugen zu seiner weitern pädagogischen und musikalischen Fortbildung Wesentliches bei. Die Rektorstelle an der lateinischen Schule zu Erlach am Bielersee verwaltete er aus Liebe zu Pestalozzi, zu dem er wieder zurückkehrte, nur zwei Jahre. 1815 ging er nach Deutschland zurück, hauptsächlich der Streitigkeiten wegen, die zwischen Joseph Schmid und anderen Lehrern des Pestalozzi'schen Instituts ausbrachen. In München, wo er im December des genannten Jahres eintraf, genoß er neun Monate lang den Unterricht des damals für klassisch geltenden Grätz (s. d.) in der Tonsetzkunst, wobei er zugleich einen freundschaftlichen und für ihn lehrreichen Umgang mit Ett (s. d.) pflegte. Im J. 1816 machte er auch eine Reise nach Biberach zu dem Musikdirektor Knecht, bei dem er während zweier Monate noch eifrigst musikalische Studien machte. Im März des J. 1817 traf er in Berlin ein, hörte den Sommer hindurch noch mehrere Vorlesungen an der Universität und nahm auch an einem halbjährigen Cursus in der Theorie und im Gesange bei Zelter Theil. Zu Ende des Sommers 1817 erhielt er die Stelle eines Oberlehrers am Seminar zu Neuzelle, als welcher er anfangs nur nebenbei im Singen, später aber insbesondere auch in der Theorie und im Orgelspiele zu unterrichten hatte. In diese Zeit fällt die Herausgabe seines Sammelwerks „Alte und neue geistliche Lieder, Choräle und kleine Motetten von den vorzüglichsten Meistern zum Gebrauch in Kirchen, Schulen“ u. s. w. (2 Hefte), dem dann eine „Auswahl der besseren deutschen Volkslieder, zunächst für Schulen, zwei-, drei- und vierstimmig eingerichtet, nebst einem Liederbuche für Kinder“ u. s. w., und später auch eine „Sammlung drei- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen von verschiedenen Komponisten“ folgte. 1822 wurde er zum Direktor des Schullehrer-Seminars in Weißenfels designirt; diese Bestimmung wurde aber im August desselben Jahres dahin abgeändert, daß der Oberlehrer Harnisch aus Breslau diese Stelle erhielt und H. an dessen Platz am evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau kam. Von der Zeit an datirt sich denn auch die Hauptepoche seines musikalischen Wirkens, theils als Lehrer und Leiter der wöchentlichen Musikaufführungen seiner Schüler, theils als Komponist und Schriftsteller. Durch seine Schrift: „Einige Worte zur Veranlassung eines großen jährlichen Musikfestes in Schlesien“ (1825) wurde

er Gründer der schlesischen Musikfeste. Als beherzigenswerthe Frucht seiner Erfahrungen ist die Schrift: „Ueber den Musikunterricht, besonders im Gesange auf Gymnasien und Universitäten“ u. s. w. (Breslau 1827) anzusehen. In Breslau begann er auch die Herausgabe der pädagogischen Musikzeitschrift „Eutonia“, die von 1829—1837 bestand, und ließ auch noch mehrere Sammlungen zwei-, drei- und vierstimmiger Gesänge, Motetten, Choräle u. s. w. erscheinen. 1833 wurde der verdiente Mann nach Potsdam als Direktor des Schullehrer-Seminars berufen, welche Stelle er bis zum Jahre 1849 bekleidete, worauf ihm dann das Direktorat der königlichen Blindenanstalt zu Berlin übertragen wurde. Seit Michaelis des J. 1854 war seine Thätigkeit auf die durch ihn angeregte und gegründete Anstalt für erwachsene Blinde beschränkt, denn er war um diese Zeit in den Ruhestand versetzt worden. Sein Geist brauchte aber mehr Arbeit, als er hier fand, und außer den verschiedenen Schriften über Blinden-Unterricht, die noch von ihm nachgehends erschienen, ist als Beleg noch die am 1. April 1856 veröffentlichte Musikzeitschrift „Das musikalische Deutschland“ zu erwähnen, von der aber nur zwei Hefte erschienen und zwei unter der Presse waren, als der Tod ihnen die Hand des Herausgebers entzog. H. erkrankte am 20. Juni 1856 an einem gastrischen Fieber; die Krankheit gestaltete sich von Tage zu Tage bedenklicher und am 1. Juli entschlief er, betrauert von Allen, die ihn kannten.

Hieraule (*ἱεραυλής*, von *ἱερόν*, Tempel, und *αὐλός*, Flöte, Blasinstrument) hieß bei den Griechen und Römern ein Musiker und Hierophon (von *ἱερόν* und *φωνή*, Gesang) ein Sänger, welcher vornehmlich beim Gottesdienst mitwirkte. Die Hieraulen und Hierophone bildeten eine eigene Gesellschaft, welche alle Jahre zu Athen und Rom (am 14. Juni) ein großes Fest feierte, indem sie mit Gesang und Spiel durch die Straßen zog und sich allen Freuden und Genüssen des Lebens überließ.

Hierling, Andreas, Orgel- und Harmonikaspieler, zu Gräfenrode bei Arnstadt geboren (ungefähr 1760), lebte seit 1796 meist auf Reisen und noch in den Jahren 1832 und 1833 war er in Süddeutschland, nach welcher Zeit aber die Nachrichten über ihn fehlen. Die Harmonika's, auf denen er sich hören ließ, verfertigte er selbst und verkaufte sie dann wieder; auch bauete er sogen. Aeolodikons, auf denen er sich ebenfalls hören ließ. Seine Fabrikate wurden sehr gerühmt.

Hierochord, ein von Dr. Schmidt, Gesanglehrer bei der Universität und ordentlichem Lehrer am Gymnasium zu Greifswald erfundenes Instrument, welches zur Leitung des Choralgesangs in Schulen und Landkirchen dienen soll. Es ist ein Monochord mit Tasten, dessen gespannte Saite durch ein vermöge einer Kurbel umgedrehtes Rad, dessen Peripherie die Saite wie ein Violinbogen reibt, zum Tönen gebracht wird. Mittels des Druckes der entsprechenden Tasten drücken sich Tangenten nieder, welche die klingende Saite ungefähr ebenso wie die Finger des Violinisten bald mehr, bald weniger verkürzen und sie also bald höher, bald tiefer klingen machen. Die kleine Klaviatur, zwei Octaven umfassend, auf welcher man mit der linken Hand die Melodie spielt, indeß das Umdrehen des Rades mittels der Kurbel von der rechten Hand geschieht, ist auf der Decke des Kastens

angebracht. Dieser Kasten ist 27 Zoll lang, 8½ Zoll breit und 8 Zoll hoch. Ueber den Tasten sind Buchstaben angebracht, nach welchen ein Jeder die Töne leicht angeben kann, auch wenn er mit den Notenzeichen nicht bekannt ist. Man kann auf dem Instrumente aber nicht, wie sonst auf Tasteninstrumenten, mehrere Töne zugleich greifen und so den Gesang harmonisch begleiten, sondern es ist bloß dazu gemacht, einer Gemeinde oder Schuljugend eine Choralmelodie vorzuspielen. Der Ton ist stark und durchdringend, ähnlich dem einer Rohrpfeife in der Orgel, und diese Stärke und Schärfe des Tones wird durch einen eigenthümlichen Bau mehrerer Resonanzböden ermöglicht, den der Erfinder aber nicht näher bekannt gemacht hat.

Hieronymus, Sophronius Eusebius, der Heilige, ein Kirchenlehrer, geb. 331 oder 342 zu Stridon in Dalmatien, war besonders seit 383 in Rom als Lehrer thätig, wo er mehrere Frauen für das klösterliche Leben gewann. Mit einer derselben, Paula, gründete er zu Bethlehem ein Kloster (386), in welchem er 419 oder 426 starb. Er wird als der Erfinder des jetzigen gewöhnlichen Mönchsgesangs genannt, d. h. er führte die horas canonicas ein.

Hierophon, s. Hieraule.

Hifthorn, s. Hüfthorn.

Hildebrand, Balthasar, geb. zu Jauer in Niederschlesien am 22. April 1610, war ein Schüler des berühmten Organisten Ambrosius Profe und von 1626 an kaiserl. öffentlicher Notarius und Organist an der Peter-Paulskirche zu Liegnitz. Auch als Dichter stand er in Ansehn. Er starb am 22. December 1657. Sein auf dem Gottesacker zu Liegnitz befindliches Monument, das ihm besonders seiner vortrefflichen musikalischen Talente wegen gesetzt ward, enthält die ehrenvollsten Inschriften, die auch Hoffmann in seinem Werke „Die Tonkünstler Schlesiens" hat abdrucken lassen.

Hildebrand, Michael Christoph, Geigeninstrumentenmacher zu Hamburg, im Anfang des jetzigen Jahrhunderts, war früher Formschneider in einer Kattunfabrik, die er aber aus Neigung zur Instrumentenbaukunst schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts verließ. Unter seinen Instrumenten wurden besonders die Bratschen und Contrabässe gerühmt. Auch galt er für einen vortrefflichen Reparateur.

Hildebrand, Zacharias, ein Orgelbauer, der beste Schüler Gottfried Silbermann's, war von Geburt ein Sachse, lebte aber unstät, bald hier, bald dort. Gestorben ist er um 1760. Er bauete u. A. die Orgeln in der kath. Schloßkirche zu Dresden, in der Neustädter Kirche daselbst und zu St. Wenzeslaus in Naumburg. Nach Joh. Seb. Bach's Angabe verfertigte er auch ein meisterhaftes Lautenclavicymbel, von dem sich in Adlung's Mus. mech. Thl. 2. pag. 139 eine nähere Beschreibung findet. — Sein Sohn und Schüler, Johann Gottfried H., ist der Erbauer der berühmten großen Orgel in der Michaeliskirche zu Hamburg und hat sich schon durch dieses Werk allein einen unsterblichen Namen gemacht. Nähere Nachrichten davon befinden sich in Adlung's angeführtem Werke Thl. 1. pag. 241. — Ein anderer Orgelbauer, Philipp H., lebte in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Stadt am Hof und bauete u. A.

1664 das schöne Werk in der Klosterkirche zu Gars, das nachmals der Orgelbauer Anton Bair aus München reparirte.

Hill, John, ein englischer Komponist, lebte zu Rugby in Warwickshire, wo er 1724 geboren wurde, und blühte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Händel schätzte ihn sehr und nannte selbst seine Anthems und andere Kirchenmusiken, deren er viele schrieb, Meisterwerke ihrer Art. Noch ein Jahr vor seinem Tode, der am 19. Januar 1797 erfolgte, gab er seinen „ersten Sabbath" nach Milton's verlornem Paradiese (wahrscheinlich ein kleines Oratorium) heraus, und nach seinem Tode fand man unter seinem Nachlasse noch zwei große Anthems.

Hiller, Ferdinand, einer der begabtesten und geistreichsten Komponisten und trefflichsten Pianisten der Gegenwart, ist am 24. Oktober 1811 von israelitischen Eltern zu Frankfurt a. M. geboren. Den ersten Unterricht im Klavierspielen erhielt er, sieben Jahr alt, von einem tüchtigen Musiker, dem Violinspieler Hofmann aus Rußland, der noch 1852 als zweiter Musikdirektor am Frankfurter Theater angestellt war. Dieser gab dem Knaben so früh wie möglich Mozart'sche und Beethoven'schen Klaviermusik zu spielen und legte dadurch in ihn die Keime zur Entwickelung eines edeln musikalischen Sinnes, während er vielleicht für die reine technische Fingerbildung des Pianisten nicht genug that. Nach zwei und einem halben Jahre kam H. in die Hände von Aloys Schmitt, der ihn Seb. Bach zu spielen anhielt, ihn dabei in Mozart's und Beethoven's Werken weiterführte und überhaupt fortwährend auf das Beste hinwies. Leider war dieser treffliche Unterricht etwas unregelmäßig, da ihn häufige Reisen Schmitt's unterbrachen. In seinem 10ten Jahre spielte H. zum ersten Male öffentlich in seiner Vaterstadt und zwar ein Konzert von Mozart. Im besondern fühlte er sich A. Schmitt noch dadurch verpflichtet, daß dieser ihn dem alten Vollweiler zum Unterricht in Harmonie und Kontrapunkt übergeben hatte, dem tüchtigsten Lehrer, namentlich für Harmonie, dessen Andenken er stets auf das dankbarste in seinem Herzen bewahrt hat. Er widmete sich diesen Studien mit Leidenschaft und machte sehr schnelle Fortschritte darin. Schon in seinem 10ten Jahre hatte er die ersten Kompositionsversuche gemacht und im zwölften und dreizehnten komponirte er viel und vielerlei. Neben dem regelmäßigen Schulunterricht, in welchem er sich durch schnelle Auffassung, Scharfsinn und lebhafte Fantasie auszeichnete, hatte sich nun seine natürliche Anlage und seine Liebe zur Musik so augenscheinlich offenbart, daß sein Vater, ein allgemein höchst geachteter, sehr gebildeter Kaufmann, der einen wissenschaftlichen Beruf für seinen Sohn vorgezogen hätte, endlich dem Wunsche desselben und den Bitten der Mutter nachgab und ihm erlaubte, sich ganz der Tonkunst zu widmen. — In seinem vierzehnten Jahre nun kam H. nach Weimar zu Hummel. Dort sollte eigentlich mehr der Klaviervirtuose seine Ausbildung finden, als der Komponist, und doch fand das Gegentheil statt: das Interesse am Schaffen stellte schon damals das Spielen in den Hintergrund — bei einem heranreifenden Jüngling, der bereits von sich sprechen machte und alle äußern Bedingungen besaß, um sich der Gesellschaft zu empfehlen, gewiß eine merkwürdige Erscheinung. Sie

giebt ebensowohl Zeugniß für seinen Beruf zur Tonkunst, als für einen Charakter, dem die Befriedigung der Eitelkeit tief unter der Lust stand, dem innern Drang zu künstlerischer Entwickelung zu genügen. Hummel, dessen sämmtliche Werke er binnen kurzer Zeit bei ihm durchgenommen, ließ ihn gewähren und nahm ein künstlerisches, warmes, ja man kann sagen väterliches Interesse an dem unersättlich aufnehmend und unermüdlichen schaffenden jugendlichen Talent: er hatte den Ferdinand wirklich lieb. Was H. in dieser Zeit — er blieb nicht ganz zwei Jahre in Weimar — alles zusammenschrieb an Sonaten, Liedern, Streichquartetten u. s. w., war in der That enorm. Auch für Orchester fing er hier an zu komponiren; eine Ouvertüre, so wie eine zweite nebst Entr'akten zu Schiller's Maria Stuart wurden im Hoftheater aufgeführt. Wenn er in späteren Jahren von Hummel's Kritik aller dieser Versuche sprach, so pries er sie als vortrefflich, klar und praktisch: Hummel ließ sich nicht auf ästhetische Phrasen ein, er sagte mit großer Bestimmtheit und Klarheit wo es fehlte und Hiller mußte dann selbst die Verbesserungen vornehmen. Um diese Zeit erschienen auch die ersten Kleinigkeiten von Hiller im Druck, ein Scherzo und ein Lied („rastlose Liebe" von Goethe) in einer Frankfurter Sammlung. Aber der Eintritt des jungen Komponisten in die Oeffentlichkeit war wahrlich nicht ermuthigend für ihn. Ein Dr. Köpel behandelte diese Erstlinge so hämisch und wegwerfend, daß es in der That nicht an diesem Kritiker lag, daß H. nicht alles Selbstvertrauen verlor. Auch der Vater wurde stark erregt und schrieb einen besorgten Brief deshalb an seinen Sohn. Aber Hummel beruhigte ihn in einem ausführlichen Schreiben, dem sich noch einige andere Weimarische Musiker anschlossen, und behandelten darin jenen strengen Richter sehr böse. — Weimar, wo Hiller neben den musikalischen auch den Studien der Literatur, der Sprachkunde und anderen Wissenschaften oblag, in manche angenehme Kreise eingeführt war und von vielen Seiten Theilnahme erfuhr, wo auch G o e t h e ihn aufmunternd empfing und die später gedruckten Verse (Nachgelassene Werke. Taschenausgabe Bd. VII., S. 193) in sein Album schrieb, war ihm im besten Sinne überaus förderlich und er denkt immer noch mit großer Freude an jenen Aufenthalt zurück. Von Weimar aus machte er im Frühjahr 1827 eine Reise nach Wien. Dort verlebte er einige unersprießliche Wochen, aus denen ihm nur Eine bedeutende Erinnerung blieb, Beethoven. Er sah und sprach ihn noch — aber leider lag der einst so Gewaltige schon schwach und todesmatt auf dem Krankenlager und starb während der Anwesenheit Hummel's und Hiller's in Wien. Uebrigens wurde diese Reise doch Veranlassung zur Veröffentlichung des ersten umfangreichern und bedeutendern Werkes des fünfzehnjährigen Komponisten, eines Quartetts für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, welches Haslinger als dessen Opus 1 herausgab. Er hatte es in der letzten Zeit seines Aufenthalts in Weimar komponirt und in Wien in mehreren Zirkeln mit großem Beifall gespielt. Es fand, und mit Recht, sehr bald sein Publikum und gehörte zu den am meisten verbreiteten seiner Klavierkompositionen. — Von Wien ging H. nach Frankfurt a. M. zurück und brachte dort anderthalb Jahre wieder im elterlichen Hause zu, hauptsächlich der Komposition lebend. Den meisten Einfluß hatte in

dieser Zeit auf ihn der treffliche, nicht genug erkannte und anerkannte Schelble, der Gründer und Direktor des Cäcilienvereins, ein tiefdenkender und warmfühlender Künstler, der an Hiller's Arbeiten den lebhaftesten Antheil nahm. Außer einer größern Anzahl von Instrumentalkompositionen, von denen er jedoch nur eine Sonate für Piano und Violine und ein zweites Klavierquartett (in F, Op. 3) herausgab, schrieb er damals eine Oper auf einen Text von Gollmick, dem Shakespeare'schen Lustspiel „Was ihr wollt" nachgebildet. Sie soll fließend geschrieben sein, aber ohne ausgesprochene Charakteristik und festgezeichnete Melodie. Als Klavierspieler trat H. in Frankfurt oft auf, accompagnirte auch häufig im Cäcilienverein und verdankte dieser, grade damals auf's herrlichste blühenden Anstalt eine nähere Bekanntschaft mit den Meisterwerken der großen Vokalmusik. Von Sehnsucht nach einem weitern Kreise und dem Drange nach vollständigerer Ausbildung für Kunst und Leben getrieben, faßte er den Entschluß nach Paris zu gehen und kam daselbst als siebzehnjähriger Jüngling (gegen 1829) an. Sein Aufenthalt in der französischen Hauptstadt läßt sich äußerlich in zwei ungefähr gleiche Hälften theilen, deren erste bis zum J. 1833 währte, wo er das Unglück hatte, seinen Vater zu verlieren, die zweite die folgenden drei Jahre bis zu seiner Abreise im J. 1836 umfaßte. Kurz nach seiner Ankunft, also mit 17½ Jahren, erhielt er eine Anstellung an der Institution royale de Musique classique et religieuse, welche der bekannte Choron begründet hatte. Hiller gab an der Anstalt den Unterricht in der Harmonielehre und spielte in der Kirche der Sorbonne, wo die Schüler die Messe sangen, die Orgel. Später wurde die Anstalt aufgelöst und Hiller lebte in Paris privatisirend weiter und machte sogar während der zweiten Hälfte seines Aufenthalts, wo seine Mutter bei ihm lebte, ein Haus, das der Vereinigungspunkt der hervorragendsten Tonkünstler, Cherubini, Rossini, Chopin, Liszt, Berlioz, Nourrit u. s. w., geistreicher Schriftsteller und Dichter, unter ihnen Männer wie Börne und Heine, so wie der besten Repräsentanten anderer Künste wurde. In Betreff des eigentlich Fördersamen des pariser Aufenthalts auf die innere Entwickelung Hiller's als Kunstmenschen, spricht er selber in einem Briefe aus späteren Jahren sich folgendermaßen aus: „Wenn ich jetzt meinen damaligen Aufenthalt in Paris überblicke, so muß ich mir sagen, daß er eigentlich nicht hinreichend förderlich für mich war. Zwar war der Umgang mit den größten Künstlern der Zeit und so vielen anderen bedeutenden Männern gewiß in hohem Grade anregend; aber alles das, das ganze pariser Treiben, auch die Politik, der ich mich leidenschaftlich ergab, und der ganze Strudel des hin und her wogenden Lebens brachten mich doch so zu sagen aus mir selber heraus und störten die ruhige Entwickelung meiner musikalischen Anlagen. In ewiger Unzufriedenheit mit dem was ich hervorbrachte und zu gleicher Zeit von dem Meisten, was ich hörte, wenig erbaut, stockte mein Produktionsvermögen oft längere Zeit gänzlich, ja ich hatte mehr als einmal Lust die ganze Musik an den Nagel zu hängen, die mir ohnedies in diesem großartigen geistigen Treiben als etwas sehr Geringes vorkam. Unglücklicherweise hatte ich damals auch nicht nöthig Geld zu verdienen, und es giebt wohl wenige Beschäftigungen, die Einem auf die Länge wichtig erscheinen,

wenn sie Einem nicht nothwendig sind." Mag nun H. auch den Einfluß seiner pariser Periode positiv nicht groß genug auf seine künstlerische Entwickelung anschlagen: negativ war er ganz gewiß bedeutend. Denn dadurch, daß H. dem Verlockenden und Verführerischen widerstand, welches die sichtbaren Erfolge, das sogenannte Glückmachen Andrer für ihn haben mußte, daß er dem Reize eines glänzenden Salonrufes das stille Bewußtsein über den Werth seiner Bestrebungen und die Zustimmung Weniger vorzog, festigte er seinen Charakter als Tonkünstler, als Komponist, und es war kein geringes Verdienst, daß er, umringt von blendenden Beispielen des Gegentheils, dennoch der künstlerischen Richtung, die er von jeher als die höchste angesehen, treu blieb — mit einem Worte, daß er in Paris ein deutscher Musiker blieb. Der Oeffentlichkeit gegenüber waren einige große Konzerte, welche er im Conservatoire gab, die hervorstechendsten Punkte seines Lebens in Paris. Er führte darin Sinfonien und andere Werke seiner Komposition aus und trug die Klavierkompositionen selbst vor. Das zweite, etwa um das Jahr 1832, hatte einen großen Erfolg und es war damals in französischen und deutschen Blättern viel davon die Rede. H. gab in demselben eine Sinfonie und spielte ein Klavierkonzert, welches als Op. 5 erschien. Stolz konnte er auch auf eine Reihe musikalischer Soiréen sein, in welchen er mit Baillot klassische Kammermusik — von Bach bis Beethoven — spielte. Außerdem spielte H. in Konzerten Anderer öfters öffentlich und blieb für Anerkennung und Verbreitung gediegener Musik, namentlich Bach's und Beethoven's, nicht ohne bedeutsamen Einfluß, damals freilich nur in einem gewissen Kreise, der aber nach und nach erfreuliche Propaganda machte. So war es H., der Beethoven's Es-Dur-Konzert zuerst öffentlich in Paris vortrug. Unter die Werke, welche während seines Aufenthalts in Paris entstanden, gehören die Trio's, die Quartette für Streichinstrumente (bei Hofmeister in Leipzig erschienen), die 24 Etüden Op. 15, der größere Theil der Capricen, der Liederkreis, „Neuer Frühling" (ebenfalls bei Hofmeister) und Anderes. Auch für das niederrheinische Musikfest erwarb sich H. damals ein Verdienst, indem er auf Veranlassung von F. Ries Händel's Oratorium „Deborah" für das Fest in Aachen im J. 1824 in's Deutsche übersetzte und ergänzend instrumentirte. Von kleineren Klavierkompositionen fand „la Danse des Fantômes" und das erste Heft der „Rêveries" viel Erfolg und Verbreitung. — Im Anfang des Sommers 1836 kehrte Hiller mit seiner Mutter nach Frankfurt a. M. zurück und von da aus wollte er eigentlich gleich nach Italien gehen; allein eine Krankheit, die den wackern Schelble befiel und von der er sich auch nicht wieder erholte, machte es diesem unmöglich, die Leitung der Uebungen des Cäcilienvereins ferner zu führen. Man trug Hillern die provisorische Direktion an, er ging darauf ein und dirigirte im Winter von 1836 auf 1837 den genannten Verein und dessen Konzerte. Damals führte er auch Mendelssohns Paulus in Frankfurt auf, die erste Aufführung in Deutschland, welche nach der Düsseldorfer auf dem niederrheinischen Musikfeste an Pfingsten 1836 das ganze Oratorium zu Gehör brachte. Diese provisorische Stellung Hiller's in Frankfurt würde leicht zur festen geworden sein, denn Schelble konnte die Direktion des Vereins nicht wieder übernehmen, allein H.

konnte es nicht über's Herz bringen, sich zu binden und seine Wünsche zogen ihn über die Alpen nach dem Lande der Melodien. So wanderte er denn im Sommer 1837 — den Plan zu seinem Oratorium „die Zerstörung Jerusalems" in der Tasche — über Tyrol nach Italien. Den Winter von 1837 auf 1838 brachte er in Mailand zu, wo ihn das ziemlich rege musikalische Treiben fesselte, welches damals dort stattfand. Er traf hier Rossini, Liszt, Pixis u. A. wieder und Rossini ermuthigte ihn, eine Oper für die italienische Bühne zu schreiben und machte ihn mit seinem früheren Librettisten Rossi bekannt. Hiller erhielt von diesem das Buch zur „Romilda" und machte sich an die Arbeit. Den folgenden Sommer verlebte er mit seiner Mutter, welche nicht mehr entfernt von ihm bleiben konnte, an den herrlichen Ufern des Comer See's. Hier beendigte er die Romilda und skizzirte einen großen Theil seines Oratoriums. Im Winter 1838 auf 1839 wurde die Oper Romilda auf Rossini's Empfehlung in Mailand auf dem Theater della Scala gegeben und — fiel gründlich durch. H. grämte sich hierüber nicht sonderlich, denn er sah selbst ein, daß seine Musik zu Romilda nicht hinreichend wirksam war zu einem großen Erfolg. Noch im J. 1839 verlor er seine innig geliebte Mutter, die in Frankfurt noch im besten Alter starb, und in dieser traurigen Epoche rief ihn eine Einladung Mendelsohn's nach Leipzig. H. hatte diesen seit ihrer ersten Bekanntschaft im elterlichen Hause oft wiedergesehen; er hatte einen Winter in Paris und einen Sommer in Frankfurt im vertrautesten Umgange mit ihm verlebt, sie wechselten Briefe und waren Freunde geworden. Sein halb vollendetes Oratorium hatte er Mendelssohn von Italien aus zugeschickt — jetzt forderte dieser ihn auf, die letzte Hand daran zu legen und es in Leipzig zuerst aufzuführen. H. folgte seinem Rathe und brachte den Winter von 1839 auf 1840 in Leipzig zu, dessen musikalisches Leben damals auf der höchsten Spitze stand. Er nahm thätigen Antheil daran, erfreuete sich des fördernden Umgangs mit Mendelssohn und anderen Freunden und führte gegen Ende der Winterzeit sein Oratorium „die Zerstörung Jerusalems" mit großem Erfolg auf. Er gab es bei Fr. Kistner heraus und eignete es seinem Freunde Mendelssohn zu. Im Vertrauen auf sich selbst gestärkt und zu neuem Schaffen im Reiche der Töne ermuthigt, kehrt er über Frankfurt nach Italien zurück. Warum? Weil er sich dort im Sommer 1841 verheirathete nud dies im Sommer 1840 schon ziemlich bestimmt vorher wußte. Mit seiner jungen, geistreichen und liebenswürdigen Frau, die ein vorzügliches Gesangstalent durch künstlerisches Studium vortrefflich ausgebildet hatte, ging er nach Rom und brachte dort den Winter von 1841 auf 1842 zu. Abgesehen davon, daß eben das musikalische Talent seiner Frau ihn zu manchen Gesangkompositionen anregte — z. B. der Psalmen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 27 (bei Simrock) und der „italienischen Gesänge" (bei Schlesinger) — abgesehen davon, daß der Umgang mit trefflichen Freunden inmitten der herrlichsten Kunstwerke eine der schönsten Erinnerungen seines Lebens wurde, hatte Rom noch ein besonderes musikalisches Interesse für H. dadurch, daß er bei dem trefflichen Abbate Baini, dem damaligen Direktor der päbstlichen Kapelle, das Wesen des altrömischen (Palestrina-)

Styles genau kennen lernte, ja sich selbst in Kompositionen dieses Styles versuchte. Dabei dirigirte er auch einen deutschen Männergesangverein und veranstaltete ein Konzert zum Besten des Kölner Dombau-Vereins. Bei dieser Gelegenheit entstanden die reizende Quintetten für Sopran und Männerstimmen, die zu den verbreitetsten und frischesten Gesängen des Meisters gehören. — Im Sommer 1842 verließ H. Italien und ging nach seiner Vaterstadt Frankfurt. Hier blieb er anderthalb Jahre, machte ein Haus und veranstaltete bei sich regelmäßige musikalische Unterhaltungen, welche sehr viel Theilnahme erregten. Er begann zu dieser Zeit die Komposition der Oper „Ein Traum in der Christnacht". Der Aufenthalt in Frankfurt wurde durch den Ruf unterbrochen, den er von der Direktion der Gewandhauskonzerte in Leipzig im Sommer 1843 erhielt, diese Konzerte während der bevorstehenden Winterzeit zu leiten, indem Mendelssohn den Winter in Berlin zubringen werde. H. nahm den Ruf an, gefiel sich aber nicht länger in Leipzig, als sein Engagement dauerte, und ging, nachdem er von Leipzig aus einer Einladung nach Berlin zur Aufführung seiner „Zerstörung Jerusalems" gefolgt war, nach Dresden. Hier hielt er sich an vier Jahre auf, leitete zwei Winter hindurch Abonnementskonzerte, deren Einrichtung und Aufrechterhaltung nur mit unsäglichen Mühen und unter den größten Schwierigkeiten zu bewirken war, und brachten die Oper „Ein Traum in der Christnacht" (1844) und „Conradin, der letzte Hohenstaufe" (1847, Text von Reinick), jedoch ohne nachhaltigen Erfolg, zur Aufführung. Von Dresden aus ging er (1847) nach Düsseldorf und kam von da als städtischer Kapellmeister nach Köln, wo er auch augenblicklich noch ist und auch der Oberleitung der seit mehreren Jahren dort errichteten rheinischen Musikschule vorsteht. Jedoch ist zu bemerken, daß er seine Wirksamkeit in Köln eine Zeit lang unterbrach und während einer Saison (wenn wir nicht irren, war es im Winter 1852 auf 1853) das Amt eines Dirigenten der italienischen Oper in Paris bekleidete. — Alles Das einzeln anzuführen, was H. bis jetzt außer dem schon Erwähnten für Klavier, Gesang, Orchester geschrieben, wäre zu weitläufig und wir verweisen deshalb auf einen Artikel des Prof. L. Bischoff in der rheinischen Musikzeitung (Jahrg. 1852—1853, No. 155), der ein ziemlich vollständiges Verzeichniß von H's Werken nebst einer Würdigung derselben bietet. Derselben Zeitung und demselben Verfasser haben wir auch den größten Theil der vorstehenden biographischen Notizen entnommen. — Was nun die erwähnte Würdigung H's durch Bischoff betrifft, so mögen wir derselben unsre volle Beistimmung nicht versagen und glauben unsern Artikel nicht besser beschließen zu können, als wenn wir Einiges daraus hersetzen. Nachdem Bischoff über die Schwierigkeit einer abschließenden und vollständigen Charakteristik Hiller's, als eines Komponisten, dessen künstlerische Entwickelung und Wirksamkeit noch durchaus nicht abgeschlossen ist, gesprochen hat, fährt er folgendermaßen fort: „— Abgesehen davon, hat eine Charakteristik Hiller's als Komponist noch eine besondere Schwierigkeit, die darin liegt, daß dessen Eigenthümlichkeit, trotzdem daß sie vorhanden, äußerst schwer zu fassen ist: — sie entschlüpft Einem unter der Hand, wenn man sie zu haben und sie sich klar auseinandersetzen zu können meint. Das liegt zum

Theil an Demjenigen, was bis jetzt Hiller's größter Fehler gewesen ist, am Mangel sich zusammenzufassen, sich zu concentriren. Er hat zu Vielerlei getrieben; zwar nichts dilettantisch und ungründlich — im Gegentheil, wenn er einmal an eine Gattung oder an eine Besonderheit ging, so war er mit ganzem Leibe und mit ganzer Seele dabei, so lange er sich mit ihr beschäftigte. Allein war er damit fertig, so war in der Regel auch sein Interesse dafür erloschen, zumal wenn, wie dies in seinem bewegten Leben leicht der Fall war, ein Anstoß von außen ihm eine andere Richtung gab oder wenigstens einen andern Gegenstand zeigte, dem er nun mit neuer Liebe auch neues Wollen, neuen Eifer, neue Beharrlichkeit widmete. Daher kam es, daß ihm oft ein großer Wurf mit Einem Male glückte — wie z. B. die Komposition eines solchen Oratoriums, wie die Zerstörung von Jerusalem! — und daß ein solcher Erfolg ihn dennoch nicht an die Bahn fesselte, auf welcher er so eben zum Tempel des Ruhmes vorangeschritten. Hiller besitzt eine übersprudelnde Quelle von Talent, welche er mit Leichtigkeit auf jeglichen Boden, den er anbauen will, hinleitet und ihn dadurch befruchtet: allein um auf jedem Grunde vollendete Schöpfungen des Kunstschönen emporsteigen zu lassen, dazu ist ihm die Kraft des Genie's nicht gegeben, die allerdings den Göttersöhnen Haydn, Mozart und Beethoven zu Gebote stand. Aber er ist, wie Mendelssohn, der nur zwei und ein halbes Jahr älter war, ein würdiger Epigone dieser Heroen, ohne daß er Sinn und Ohr dem Rauschen der Flügel der Zeit verschließt, aber auch ohne daß er dem trübe fluthenden Andrang ihrer Wellen die Schleusen öffnet. Diese beiden Epigonen haben zweifelsohne den großen Vortheil vor den Protoplasten der Neuzeit voraus, daß sie an Jenen tüchtige Väter haben, daß sie also von guter Familie und guter Erziehung sind, und das ist schon viel werth. Bei Hiller zeigt sich das besonders in seinen Klavier-Kompositionen. Da ist Geist, Talent, Bildung, Maaß, symmetrische Form; viel Ueberraschendes, Frappantes; weniger Fantastisches oder gar Ueberschwängliches; selten das Gesuchte, überall das Interessante." Ganz schließlich müssen wir noch erwähnen, daß H. sich auch als gewandter und geistreicher musikalischer Schriftsteller, z. E. in der kölnischen Zeitung, bewährt hat.

Hiller, Johann Adam, eigentlich Hüller, geb. am 25. December 1728 zu Wendisch-Ossig, einem Dorfe in der Oberlausitz, wo sein Vater Schulmeister war. Dieser starb, als Adam 6 Jahre alt war, und die Dürftigkeit der Familie wurde nun noch drückender. Der nachfolgende Schulmeister unterwies den Knaben in den Anfangsgründen des Klavier- und Violinspielens; für sich sang H. gern Passions- und Sterbelieder aus dem Gesangbuche. 1740 kam er auf das Gymnasium nach Görlitz, wirkte mit seiner schönen Diskantstimme im Singechor mit und benutzte alle Gelegenheit, sich auf mehreren Instrumenten möglichst unterrichten zu lassen. Im neu errichteten Collegium musicum spielte er den Baß und machte einen Versuch in der Komposition, jedoch ohne Kenntniß des Satzes. Seine Armuth zwang ihn, anstatt die Universität zu beziehen, die Stelle eines Schreibers anzunehmen; nach einem Jahre aber mußte er sich schlechter Behandlung wegen einen andern Dienst der Art in Wurzen suchen, wo es ihm besser ging. Aber sein Herr starb nach einigen Monaten, und H. wußte sich eine Stelle

an der Kreuzschule zu verschaffen. Hier wurde Homilius sein Lehrer im Generalbasse und Klavierspielen und überhaupt weckten Hasse's Opern seinen innern Sinn. Er war so fleißig, daß er in den Nächten während eines Vierteljahres sieben Hasse'sche Opernpartituren abschrieb (1747). Allein der übertriebene Fleiß untergrub seine Gesundheit und legte den Grund zu einer quälenden Verdüsterung, die ihm fast sein ganzes Leben hindurch anhängen blieb. Neben Hasse gewann er auch Graun lieb, und diese beiden Männer blieben auch seine Vorbilder, so daß er Bach und Gluck nur hochachten, nicht lieben konnte. An eigenen Kompositionen lieferte er jetzt sehr wenig; er studirte die Klassiker, neuere Sprachen und deutsche Dichtkunst. 1751 bezog er die Universität Leipzig, um sich zum Juristen zu bilden. Gellert und Gottsched nützten ihm viel. Musik wurde nur zur Erholung und als Broderwerb getrieben; im Konzert brauchte man ihn als Bassisten und Flötenspieler, so wenig er auch Virtuos war. Nach und nach schrieb er Lieder und Cantaten, wie auch einige theoretische Abhandlungen. 1754 wurde er durch Gellert Führer des jungen Grafen Brühl und lebte in dem Hause des Ministers, bis der Krieg demselben Unglück brachte, und unsern Hiller so verdüsterte, daß er sich fünf Jahre lang am Rande des Grabes wähnte. 1758 mit seinem Zögling auf der leipziger Universität, bewog ihn Gellert zur Komposition mehrerer Choräle auf seine Lieder und der nachmalige Bürgermeister Müller, sein treuer Freund, zur Abfassung einiger kleinen Stücke. Seine Stelle und Pension aufgebend, lebte er 1760 höchst zurückgezogen vom Uebersetzen. Nach dem Kriege wurde in Leipzig ein öffentliches Konzert errichtet, dessen Direktor er wurde. Hier ließ er sich die Förderung des Gesanges höchst angelegen sein; Corona Schröter und Gertrud Schmähling, die nachmalige Mara, waren seine Schülerinnen. Auch das Theater kam in Leipzig unter Koch empor, welcher Operetten nach Art der damals in Paris beliebten wünschte. Felix Weiße dichtete und H. komponirte sie für eine Gesellschaft, die nur Liederartiges singen konnte. „Die verwandelten Weiber" waren das erste Stück und gefielen; das Lied „Ohne Lieb' und ohne Wein" wurde Volkslied. Gesänge zum „lustigen Schuster", „Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande" folgten. Dabei gab H. von 1766 bis 1770 seine wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, heraus. Da machte „Die Jagd" Aufsehn. Achtzehn Mal war sie gegeben, und der hypochondrische Komponist hatte sie noch immer nicht gesehen, sich für einen verlorenen Mann haltend. Fast mit Gewalt brachte ihn sein Arzt in's Theater und Koch zum Lachen, so daß es von jetzt an besser mit ihm wurde. Unter den übrigen Operetten gefielen noch besonders „Der Dorfbarbier", „Der Erntekranz", „Die Jubelhochzeit" und „Das Grab des Mufti". Dazu schrieb er viele kleine Lieder, welche von den vorzüglichsten Komponisten für Muster gehalten wurden. Allein dies Alles hatte ihm nur Wenig eingebracht; für „Die Jagd" erhielt er 50 Thaler! — Nachdem die Sängerin Schmähling 1771 nach Berlin gegangen war, errichtete er eine unentgeltliche Singeschule für Knaben und Mädchen. Mit diesen konnte er 1775 ein Concert spirituel gründen und bezog 1781 als Direktor, zum ersten Male in seinem Leben mit einem kleinen Jahrgehalte, den eben fertig gewordenen Konzertsaal im Gewandhause. Auch als Musikdirektor an

der Neukirche bezog er einen kleinen Jahrgehalt. 1782 erhielt er vom kurländischen Herzog den Auftrag, seine Kapelle in Mitau neu einzurichten, was er ehrenvoll zu Stande brachte. Er erhielt, außer anderen Geschenken, eine Pension von 600 Thalern. Allein des Herzogs Streit mit seinen Ständen veränderte die Lage der Dinge und machte Kurland zur russischen Provinz. H. war bald wieder verlassen und gab geistliche Konzerte in verschiedenen Städten, wo er Händel's Oratorien aufführte. 1786 gab er in Berlin den „Messias", dann 1787 in Leipzig und noch in demselben Jahre mit seinen beiden Töchtern in Breslau, wo er 16 Konzerte ankündigte, in denen auch „Judas Maccabäus", das „Stabat mater" von Haydn und Graun's „Tod Jesu" gegeben wurden. Als Doles 1789 sein Kantorat an der Thomasschule zu Leipzig niederlegte, wurde H. auf Bürgermeister Müller's Anregung zum Nachfolger gewählt. Jetzt hätte er nun ein sorgenfreies und glückliches Leben führen können, wären ihm nicht Sorglichkeit und Hypochondrie durch zu langen Druck zur andern Natur geworden, und hätten nicht die Unannehmlichkeiten mit dem eingefleischten Philologen, dem Rektor Fischer, einem starrsinnig harten und der Musik völlig abholden Manne, ihm sein Wirken verbittert, ja verringert. Dennoch nahm er sich des Amtes nicht bloß, sondern jedes einzelnen Schülers, in dem sich musikalisches Talent fand, auf das Treueste an. Eigene Kompositionen schuf er von jetzt an wenig; sein 100ster Psalm und mehrere treffliche Motetten sind früher verfaßt. An strenges und anhaltendes Arbeiten gewöhnt und auf Erfüllung seiner Pflicht stets sehend, warf er sich jetzt, außer seinen Unterrichtsstunden, hauptsächlich auf Uebersetzung und Umarbeitung der besten Meisterwerke für die Kirche, worin er nicht selten zu weit ging. Lange konnte er seine Jugendliebe für Hasse und Graun nicht so weit überwinden, daß er neueren Kompositionen immer hätte Gerechtigkeit widerfahren lassen können. Doch war er, der leicht Bewegte, keineswegs eisern; nicht allein die Gebrüder Haydn wurden ihm lieb, sondern auch Mozart's Requiem, das er sich selbst abschrieb und darauf setzte: Opus summum viri summi W. A. Mozart. Dieses Werks und der damaligen Beschaffenheit des Thomanerchors wegen ist ein Schreiben Hiller's vom 28. Septbr. 1796 an Gerber merkwürdig: „Kämen Sie doch bald einmal zu uns, daß ich Ihnen das letzte, aber größte Werk Mozart's, sein Requiem, von meinen Schülern aufgeführt, könnte hören lassen! Wundern würden Sie sich, wenn Sie meine Trompeter, Pauker, Waldhornisten, Oboisten, Klarinettisten, Fagottisten, Geiger und Baßspieler, alle in schwarzen Röcken, sähen, wobei ich immer noch ein Chor von 24 Sängern übrig behalte; sogar die Posaunen werden jetzt in der Kirche von Schülern geblasen. Zu meiner großen Freude muß ich noch sagen, daß die, welche blasende Instrumente treiben, die Gesundesten unter den Schülern sind." — Als 1797 Doles starb, kam H. zum Genuß der vollständigen Besoldung seines Amtes, ohne die Fähigkeit zum Genuß, wie es deutschen Künstlern und Gelehrten oft geht. Seine Kränklichkeit und Hypochondrie überfielen den alternden Mann plötzlich wieder, so daß mancher schöne Plan eine Unterhaltung gewährte, aber nicht ausgeführt wurde, z. B. die Herausgabe einer musikalischen Encyklopädie. 1801 sah er sich genöthigt, sein Amt niederzulegen.

Sein Nachfolger wurde A. E. Müller. Der Stadtrath ließ aber dem verdienten Greise den ganzen Gehalt der Stelle und bezahlte auch noch seine Wohnung vor dem Thore der Stadt. Tiefer in Traurigkeit versank sein Leben, als ihm sein Gönner und Freund, der vielvermögende und vielthätige Bürgermeister Müller im Tode voranging. Seitdem vegetirte er nur noch und starb am 16. Juni 1804. — Zu seinen besten Kompositionen sind zu rechnen: viele seiner Lieder, in denen er den Geschmack veredeln half, und zwar zuerst; von seinen vorzüglichsten Operetten ist gesprochen. Unter seinen Kirchenwerken, die oft an Hasse und Homilius erinnern, zeichnet sich der 100ste Psalm als eigenthümlich werthvoll aus. Seine Orchesterwerke und Kammerstücke gehören seiner Zeit an. Seine Motettensammlung in 6 Bänden ist Allen zu empfehlen; sie enthält Auserlesenes von vielen Meistern. Viel leistete er als Lehrer und führte durch seine Aufsätze auch zum Aesthetischen, das bisher ziemlich unbeachtet gelassen worden war. Seine Anweisung zum Singen galt lange und seine historischen und kritischen Arbeiten standen in Ehren, um so mehr, da man ihn nicht bloß als gebildeten, sondern auch als höchst redlichen, uneigennützigen und dienstfertig biedern Mann kannte und verehrte. — Eine seiner dankbaren Schülerinnen, Frau Thekla Batka, geb. Podlesca (s. d.), ließ ihm in Verein mit ihrer Schwester das Denkmal setzen, welches vor der Thomasschule (auf der Promenadenseite) zu Leipzig sich befindet und am 29. Juni 1832 eingeweiht wurde.

Hiller, Friedrich Adam, der Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Leipzig im J. 1768, genoß seit seiner frühesten Kindheit in der Musik den Unterricht seines würdigen Vaters, dessen höchst sorgsame Leitung er durch ausdauernden Fleiß vergalt und sich so zur innigsten Freude des Vaters schon frühzeitig gediegene Kenntnisse in seiner Kunst erwarb. Seit 1783 trat er, sowohl als Sänger wie als Violinist, in Leipzig öfters und mit Beifall bei öffentlichen Musikaufführungen in Kirche und Kammer auf und studirte dabei im väterlichen Hause, wo fast täglich musicirt wurde, unermüdlich fort. Im J. 1789 ging er als Tenorist zur Tilly'schen Schauspielergesellschaft nach Rostock, wo er in der Oper „Romeo und Julie“ zum ersten Male auftrat. Im folgenden Jahre verließ er indeß die Bühne schon wieder und begab sich als Musikdirektor an das Theater in Schwerin, wo er sich besonders als Virtuos auf der Violine sehr beliebt machte. Als aber 1796 das Nationaltheater in Altona errichtet und mit demselben zugleich ein ausgesuchtes Orchester vereinigt wurde, ernannte man ihn zum Direktor desselben. Im Jahre 1803 verließ er jedoch auch Altona wieder und begab sich als Musikdirektor zum Theater von Königsberg in Preußen, welche Stelle er zur Zufriedenheit des dasigen kunstgebildeten Publikums versah, und auch außerdem noch im J. 1812 Vorlesungen über Musik hielt, welche ihn als denkenden und wohlunterrichteten Mann zeigten. Leider aber starb er in Königsberg schon am 23. November 1812. Von seinen Kompositionen, die sehr zahlreich sind und mit Beifall aufgenommen wurden, wenn man sie auch nicht auffallend genial nennen kann, sind zu nennen: die komischen Operetten „Adelstan und Röschen“, „Das Schmuckkästchen“, „Die drei Sultane“, ein Zwischenspiel zum „Donauweibchen“, betitelt „Das Nixenreich“, ein Festspiel „Friedrich v. Schiller's Manen“, mehrere

Hymnen, 6 Streichquartette, eine vierhändige Klavier-Sonate, Variationen für die Violine u. s. w.

Hillmer, Gottlob Friedrich, geb. zu Schmiedeberg am 21. Febr. 1756, studirte in Breslau und Halle, wurde Inspektor und dritter Professor am Magdalenum in Breslau, darauf Hofrath und Gesellschafter des Prinzen Eugen von Würtemberg, 1791 geheimer Konsistorialrath, 1794 Rath und Mitglied des Oberschul-Kollegiums und Mitglied der geistlichen Immediat-Examinations-Kommission in Berlin und 1798 in Ruhestand versetzt. In seiner Jugend glänzte er als Sänger und Klavierspieler und später widmete er sich in seinen Mußestunden mit Fleiß der Komposition. Es sind viele Lieder von ihm erschienen, die früher viel Ruf hatten.

Hilton, John, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Baccalaureus der Musik, und Organist an der Margarethen-Kirche zu Westminster in London. Er hat geistliche und weltliche Gesänge komponirt, die Hawkins in seiner Geschichte der Musik zu den besseren ihrer Art und Zeit rechnet. Er starb zu Cromwell's Zeiten.

Himmel, Friedrich Heinrich, ein früher beliebter deutscher Komponist, geb. zu Treuenbriezen in der Mark Brandenburg am 20. November 1765, widmete sich zuerst der Theologie und bildete sich in seinen Erholungsstunden zum Pianofortespieler. Friedrich Wilhelm II., der ihn als solchen gehört hatte, fand hohe Anlagen zum Musiker in ihm und setzte ihm einen Jahrgehalt aus, damit er sich zum Komponisten ausbilden könne. H. gab nun das Studium der Gottesgelahrtheit auf und ging nach Dresden, wo er unter Naumann studirte. Nachdem er drei Jahre dort verweilt hatte, trat er mit dem Oratorium „Isacco" (von Metastasio) als Tonsetzer auf. Der König von Preußen, vor dem es H. in Berlin aufführen ließ, ward von diesem ersten Versuche seines Schützlings so eingenommen, daß er ihn nicht allein mit 100 Friedrichsd'or beschenkte und zu seinem Kammerkomponisten erhob, sondern auch auf seine Kosten nach Italien reisen ließ. Aus Dankbarkeit komponirte H. noch eine Cantate „La Danza", führte sie (1792) vor dem Könige auf, und ging dann, mit dem allerhöchsten Beifall belohnt, zuerst nach Venedig. Dort war es, wo er (1794) zuerst als Opern-Komponist auftrat, im „Primo navigatore", welches Werk reichen Beifall erhielt. Von Venedig begab er sich nach Neapel und schrieb dort die Oper „Semiramide", die seinen Ruf noch erhöhte. Inzwischen war der königl. Kapellmeister Reichardt in Berlin als Salzinspektor nach Schönebeck bestellt worden, und Himmel erhielt dessen Stelle. Als der neue Kapellmeister (1795) in Potsdam eintraf, war eben ein Theil der Stadt durch eine heftige Feuersbrunst in Asche gelegt worden, und Himmel trat sein Amt damit an, daß er ein Konzert zum Besten der Abgebrannten veranstaltete. Hierauf schrieb er zur Vermählung des Churprinzen von Hessen mit der Prinzessin Auguste von Preußen zwei Cantaten: „Hessens Söhne und Preußens Töchter" und „Das Vertrauen auf Gott". Als Friedrich Wilhelm II. starb, schrieb H. eine Trauer-Cantate und zur Krönung Friedrich Wilhelms III. ein Te Deum. Unmittelbar darauf reis'te er nach Stockholm und Petersburg. An letzterm Orte schrieb er die Oper „Alessandro",

welche ihm 6000 Rubel einbrachte; dann erntete er in Riga, wie auch in Kopenhagen reichen Beifall. Er kehrte 1801 nach Berlin zurück, um dort seine neue Oper „Vasco da Gama“ und sein Liederspiel „Fröhlichkeit und Schwärmerei“ aufzuführen, begab sich dann nach London, Paris und Wien, und war 1802 wieder in Berlin. Hier schrieb er noch mehrere seiner beliebtesten Sachen, z. B. die Opern „Fanchon, das Leiermädchen“ und „Die Sylphen“, und starb dann am 8. Juni 1814 an der Wassersucht. — Außer dem schon Angeführten hat H. eine Menge Lieder und Gesänge, mehrere Klavier-Konzerte, viele Sonaten und andere Kammermusikstücke, Kirchensachen (darunter besonders das „Vater Unser“ von Mahlmann) u. s. w. geschrieben, deren Hauptvorzug in einem Fonds von einfachen, meist sehr liebenswürdigen Melodien besteht; den größern Werken fehlt Größe des Styls und Tiefe der Verarbeitung.

Himmelbauer, Wenzel, ein Violoncellist, in Böhmen geboren, lebte 1764 in Prag und ging dann nach Wien, wo er in der Hofkapelle angestellt wurde und auch sich den Ruf eines vorzüglichen Singlehrers erwarb. Sein Spiel wurde als kräftig und rein gerühmt und seine Fertigkeit im Notenlesen soll sehr bedeutend gewesen sein. Er hat Violoncell-Duo's geschrieben, die Manuscript geblieben sind, und in Lyon sind 1776 Duo's für Flöte (oder Violine) und Violoncello im Druck erschienen.

Hinaufstrich, bei dem Violoncell und Contrabaß auch Hinstrich genannt, s. Bogenführung.

Hindle, Johann, ein berühmter Contrabaß-Virtuos, geb. den 10. Februar 1792 in Wien von unbemittelten Eltern, lernte in einer öffentlichen Musikschule Singen und Violoncellspielen und kam später zu einem Geigenmacher in die Lehre, wo er sich aus eignem Antriebe in den Feierstunden, ja sogar nächtlicherweile, auf dem Contrabaß übte und ganz ohne Anleitung durch rastlosen Fleiß und eiserne Beharrlichkeit es zu einer großen Fertigkeit auf diesem Instrumente brachte. Im J. 1817 trat er zum ersten Male als Konzertist auf, und es gewährte, nach dem Urtheil aller Augenzeugen, einen überraschenden und sonderbaren Anblick, das Rieseninstrument von dem unscheinbaren, kleinen Männchen so spielend leicht behandelt zu sehen. Im J. 1818 erhielt er eine Anstellung im Orchester des Theaters an der Wien, die er noch zu Ende der dreißiger Jahre bekleidete. Im J. 1821 machte er einen Ausflug in einige Provinzial-Hauptstädte der österreichischen Monarchie und sechs Jahre später besuchte er Prag, Leipzig, Dresden und Berlin, in allen seinen Konzerten reichen Beifall erntend. Man rühmte an seinem Spiel die ungemeine Fertigkeit, Reinheit und Delikatesse und die Sicherheit im Gebrauche der Flageolettöne.

Hingston, John, ein Schüler des Orlando Gibbons, war Organist in Diensten Oliver Cromwells, vorher aber beim König Karl I. angestellt. Er unterrichtete zugleich die Kinder des Protectors und gab auch Konzerte in dessen Hause. Sein berühmtester Schüler war der nachherige Doctor Blow.

Hinner, (....), ein Deutscher von Geburt, kam gegen 1770 nach Paris und machte durch sein Harfenspiel Aufsehen, ließ auch im Jahre 1776 die einaktige Operette „La fausse Délicatesse“ aufführen, die aber nur geringen Erfolg hatte.

Nachher war er bis 1781 in den Diensten der Königin, ging dann nach London, verweilte aber nur kurze Zeit daselbst und kehrte nach Paris zurück, wo er im J. 1803 noch war. Er hat Verschiedenes für sein Instrument komponirt und herausgegeben, z. B. Sonaten, Duo's, Variationen.

Hinsch, 1) Albert Anton, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Gröningen, war aus Hamburg gebürtig und genoß besonders in den Niederlanden eines bedeutenden Rufes. 1740 reparirte er das berühmte Gröningen'sche Orgelwerk in der Martinskirche, baute nach der Zeit auch in der dasigen lutherischen Kirche ein ganz neues Werk und neben manchen anderen auch noch besonders eins in der reformirten Kirche zu Midwolde. — 2) Ewald H., um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Hoforganist in Kopenhagen, war zu Danzig geboren, ein Schüler des berühmten Frohberger und allen Nachrichten zufolge selbst ein großer Meister seiner Kunst.

Hinstrich, s. Hinaufstrich.

Hinterfalte, bestimmter Hinterbalgfalte, wird die am Schwanzende eines Orgelbalges befindliche, aus zwei mit Leder verbundenen Spähnen bestehende Balgfalte genannt.

Hinteroberbaß und **Hinterunterbaß,** nach Adlung (mus. mech. org. S. 233): ersterer die hinter der Manuallade des Oberklaviers, und letzterer die hinter der Manuallade des Unterklaviers gelagerten Pedalwindladen mit Zubehör.

Hinteroberspahn, s. Hinterspähne.

Hintersatz, so viel wie Nachsatz, s. Nasat.

Hinterspähne, besser Hinterbalgfaltenspähne, sind diejenigen schmalen Bretter, aus denen die Hinterbalgfalte gemacht wird. Der zu oberst liegende Spahn heißt Hinterober-, und der unten liegende Hinterunterspahn.

Hinterunterbaß, s. Hinteroberbaß.

Hinterunterspahn, s. Hinterspähne.

Hintze, Jakob, geb. zu Bernau in der Mark im J. 1622, lebte zu Berlin um 1666 als churf. brandenburgischer Hofmusikus und starb daselbst zu Ende des 17ten Jahrhunderts in dem Rufe eines vorzüglichen Kontrapunktisten. Er ist der Komponist der epistolischen Gesänge, welche dem Krüger'schen Gesangbuche beigedruckt sind.

Hippasus, nach Theo Smyrnaeus mathemat. lib. 2, cap. 12, ein alter musikalischer Schriftsteller und vortrefflicher Tonkünstler, der in Metapont, nach Andern in Krotona geboren und ein Schüler des Pythagoras gewesen sein soll. Im Gegensatze zu diesem, der bekanntlich die musikalischen Proportionen aus der Schwere und Länge der Saiten berechnete, soll er dieselben zuerst aus der Langsamkeit und Geschwindigkeit der Bewegung berechnet haben.

Hippothoros, (von *ἱπποθόρος*, der Beschäler), der Name eines Nomos, den die Griechen bei der Begattung der Pferde zu spielen pflegten.

Hirsch, Leopold, war bis 1790, unter Jos. Haydn's Direktion, Violinist in der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle zu Eisenstadt in Ungarn, und wurde alsdann beim Hoftheater-Orchester in Wien angestellt. Er hat Verschiedenes kom-

ponirt, z. B. Violinduette, eine Serenade (Kassation) für zwei Violinen, Violoncell und eine konzertirende Oboe, Variationen für Violine, Streichquartette, Duette für zwei Flöten, für Violine und Violoncell u. s. w. 1811 war er noch am Leben.

Hirsch, Rudolph, ein bekannter Lyriker neuerer Zeit, geb. am 1. Febr. 1814 in Mähren, studirte in Brünn und Wien Jurisprudenz, beschäftigte sich aber später vorwiegend mit schriftstellerischen Arbeiten und mit Musik. 1836 gab er „Gallerie lebender Tondichter" heraus, dann auch an 20 Hefte Lieder, Balladen und Romanzen und ein Album für Gesang mit Beiträgen der ersten musikalischen Kräfte Deutschlands. Von 1840 lebte er eine Zeit lang in Leipzig, wo er die Redaktion des „Kometen" übernommen hatte; augenblicklich ist er, wenn wir nicht irren, wohl wieder in Oesterreich.

Hirschbach, Hermann, Komponist und musikalischer Schriftsteller, geboren etwa 1810 zu Berlin, lebt schon seit einer Reihe von Jahren in Leipzig und hat daselbst auch von 1842 ab einige Jahre lang eine musikalische Zeitschrift „Kritisches Repertorium" herausgegeben, in der er verstandesscharfe, aber auch höchst rücksichtslose Kritiken niederlegte, die ihn gefürchtet, aber auch gehaßt machten. Von seinen Kompositionen kennen wir Streichquartette und eine Sinfonie, die wir trocken, starr und unerquicklich nennen müssen und die auch fast keine Verbreitung gefunden haben. Augenblicklich beschäftigt er sich mehr mit Börsenspekulationen als mit der Kunst.

Hirschfeld, (....), geb. um's Jahr 1775 in Spredau bei Cölleda in Thüringen, erlernte die Musik beim Stadtmusikus in Gera und zeigte schon damals eine entschiedene Vorliebe für das Waldhorn und brachte es auch zu großer Geschicklichkeit auf diesem Instrument. Nachdem er sich in seinem Vaterlande vergebens um eine seinen Leistungen angemessene Stellung in einer Kapelle bemüht hatte, wandte er sich um's Jahr 1800 zuerst nach Petersburg, von da aber nach Stockholm, wo er bald als Mitglied in die königl. Kapelle aufgenommen wurde. In seiner Blüthezeit, etwa von 1795 bis 1825, besaß er auf seinem Instrumente nicht nur einen schönen Ton, sondern auch bedeutende Fertigkeit und feinen Geschmack im Vortrag, und erhielt noch 1830 in Stockholm vielen Beifall.

Hirschflechsen, s. Flechsen.

Hirtenpfeife, s. Panpfeife und Schalmey.

His, der durch ein Kreuz (♯) um eine halbe Stufe erhöhete Ton h, der in unserm modernen temperirten Tonsystem mit dem Ton c gleich klingt. Als Grundton einer bestimmten Tonart wird er nie gebraucht; nur in der Modulation oder als harmonisches und überleitendes Intervall kommt er vor.

Hisis, der durch ein Doppelkreuz (×) um zwei halbe Stufen erhöhte Ton h, der in unserm temperirten Tonsystem wie cis klingt, wenn er überhaupt gebraucht wird.

Hitzelberger, Sabine, Frau des als Flötist ehemals nicht unberühmten Kammermusikus Hitzelberger zu Würzburg. Ihr eigentlicher Familienname ist nie bekannt geworden. Sie wurde geboren zu Randersacker am 12. November

1755. Von der Natur mit einem außerordentlichen Gesangstalent und einer herrlichen, wohlklingenden Stimme begabt, war sie in ihrem 10ten Jahre schon in das Ursulinerinnenkloster aufgenommen und zugleich bei Kirchenmusiken in der Stadt als Diskantistin verwendet. Das gab ihr reichlich Gelegenheit zu Uebungen im Gesange und machte das Publikum auf sie aufmerksam. Als Fürst Adam Friedrich den berühmten Sänger und Gesanglehrer Stephani zur Verbesserung des Gesanges nach Würzburg kommen ließ, ward sie, nebst der nicht minder rühmlichst bekannten Sängerin Mad. Marx, demselben zur besondern Ausbildung übergeben. Zugleich erhielt sie auf Kosten des Fürsten Untrricht in Sprachen und Klavierspielen. Die Fortschritte, die sie machte, entsprachen der enthusiastischen Liebe und dem rastlosen Eifer, wovon sie bei Allem, was sie Künstlerisches trieb, beseelt war, und daher erfreuten sich auch alle ihre Leistungen bald eines allgemeinen Beifalls. Der Churfürst Maximilian von Köln, der sie in Würzburg in einem Hofkonzerte hörte, ward so sehr von ihrem reinen, kräftigen und ausdrucksvollen Gesang hingerissen, daß er, neben einem Geschenke von 100 Dukaten, sie der ferneren Gnade und Aufmerksamkeit ihres Fürsten nicht dringend genug empfehlen konnte. 1776 ward sie nach Paris berufen, um daselbst sechs Monate lang in den Concerts spirituels und des Amateurs zu singen. Noch vor ihrer Abreise dahin erfolgte ihre Ernennung zur fürstl. Hofsängerin. In Paris feierte sie große Triumphe. Der König, vor dem sie sang, trug ihr ein Engagement als Hofsängerin mit 6000 Livres jährlichen Gehalt an, das sie aber aus Dankbarkeit gegen ihren Fürsten ausschlug. Aus demselben Grunde nahm sie auch kurz darauf ein Engagement in die churfürstl. Kapelle zu Mainz nicht an. Nur ein einziges Mal noch entfernte sie sich auf längere Zeit von Würzburg, nämlich im Winter 1782 auf 1783, wo sie zu Frankfurt in den Konzerten sang. Nach der Zeit blieb sie fortwährend in Würzburg und war stets im Besitz des allgemeinsten Beifalls, wie es sich bei einer solch' umfangreichen (drei volle Oktaven) und höchst angenehmen, klangvollen Stimme und einem so gefühlvollen, wahren Vortrag, wie sie besaß, nicht anders erwarten ließ. Als sie selbst Alters halber nicht mehr öffentlich auftreten konnte oder mochte, widmete sie sich hauptsächlich der Bildung anderer junger Sängerinnen. Zu ihren vortrefflichsten Schülerinnen gehören u. A. ihre vier Töchter und namentlich die zwei jüngsten. Die älteste, welche eine ausgezeichnete Altstimme besaß, war mehr Klavierspielerin als Sängerin, lebte jedoch nicht vorzugsweise der Kunst, und starb kurz nach ihrer Verheirathung mit einem Hofmusikus in Würzburg. Die zweite, Kunigunde, stand der Mutter als Sängerin sehr nahe. Eine mächtige Leidenschaft lag in ihrem Vortrage, und ihre Stimme, umfangreich wie selten eine, hatte einen Schmelz, daß überall ihr stürmischer Beifall wurde. Doch auch sie starb frühzeitig, 8 Tage nach dem Tode ihrer ältesten Schwester. Die dritte, Johanna, geb. zu Würzburg 1783, war eine vortreffliche Contr'altistin. 1800 ging sie mit ihrer Schwester Regina (s. weiter unten) nach München, wo sie als Kammersängerin angestellt ward, und sich einige Jahre später mit dem Horn- und Violinvirtuosen Bamberger, der ebenfalls von Würzburg nach München in die

Kapelle berufen worden war, verheirathete. Regina, die vierte Tochter, geb. zu Würzburg 1786, ward ebenfalls 1800 baierische Kammersängerin, und vollendete ihre Ausbildung erst in München unter Winter, Vogler und Cannabich. Napoleon, nachdem er sie gehört hatte, wollte sie als Kammersängerin engagiren; allein sie blieb in München und verheirathete sich 1808 daselbst mit einem Hofmusikus. Das Todesjahr der Mutter findet sich nirgends angegeben; nach Gerber war sie aber 1807 noch am Leben, sang aber schon nicht mehr öffentlich.

Hitzler, Magister Daniel, geb. zu Heidenheim in Würtemberg im Jahre 1576, war nach Vollendung seiner Studien Prediger an verschiedenen Orten, dann Pastor und Schulinspektor zu Lintz, später Superintendent zu Kirchheim, dann Generalsuperintendent, und endlich Probst und Rath zu Stuttgart, wo er am 4. September 1635 starb. Er war ein erfahrener und gebildeter Musikgelehrter, und besonders um die Verbesserung des Kirchengesanges hochverdient. Herausgegeben hat er ein Buch „Musica nova" etc., worin er die von ihm erdachte Bebisation statt der Solmisation vorschlägt; ferner „Musikalisch figurirte Melodien der Kirchengesänge, Psalmen und geistlichen Liedern" (1634), und noch einige dahin gehörige Werke, die als Sammlung der besten Kirchenmelodien Musterwerke für die Komponisten seiner Zeit waren.

H-moll, diejenige der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, welche von h als Grundton ausgehend, zur Herstellung ihrer diatonischen Scala der Erhöhung (mittels eines Kreuzes) der Töne f und c —, welche nun in der erhöhten Gestalt natürlich fis und cis heißen —, bedarf. Die beiden Kreuze werden als äußerliches Kennzeichen auf die Plätze der Noten vorn auf dem Liniensystem (nach dem Schlüssel) hingesetzt. H-moll ist die sogenannte parallele Molltonart zur Durtonart D-dur.

Hnilička, (spr. Hnilitschka) Aloys, geb. zu Wildenschwert in Böhmen am 21. März 1826, kam im 10ten Jahre seines Alters als Diskantist in das Augustinerkloster nach Alt-Brünn und erhielt seine musikalische Bildung in den Jahren 1842 und 43 in der prager Organistenschule, wo er auch einen Preis bekam. 1849 wurde er Organist in seiner Vaterstadt Wildenschwert und später daselbst auch Musikdirektor des Cäcilienvereins. Im J. 1845 fing er an mit Kompositionen hervorzutreten und seine ersten Arbeiten waren ein Regina coeli und ein Quintett, welches letztere auch in Brünn mit großem Erfolg in einem Konzerte aufgeführt wurde. Sein Hauptwerk ist das Oratorium „Ztracený ráj" (das verlorene Paradies), welches drei Mal in Wildenschwert aufgeführt wurde. Seine übrigen Kompositionen sind: sieben Quartette, zehn Messen, drei Requiem, eine große Anzahl Psalmen und Litaneien. Dem Vernehmen nach sollen sich diese Werke durch Schwung und Innigkeit auszeichnen.

Hoboe, s. Oboe.

Hoboist, s. Oboist und Hautboist.

Hobrecht, Jakob, ein alter niederländischer Kontrapunktist, blühte schon um 1475 zu Utrecht, wo er den berühmten Erasmus als damaligen Chorschüler im Singen unterrichtete. Glarean, der nachmalige Schüler des Erasmus, versichert, daß er seinen Lehrer gar oft von dem Hobrecht als von einem Ton-

künstler habe reden hören, über den Keiner komme, und der eine so außerordentliche Leichtigkeit im Schreiben besessen, daß er in einer Nacht eine vollständige und meisterhafte Messe habe komponiren können. Eine von seinen Messen (Si dedero), welche 1508 in Venedig erschien, lobt auch Burney als ein vortreffliches Werk des Kontrapunkts. Auf der Bibliothek zu München finden sich noch fünf Messen von ihm, die 1503 in Venedig erschienen. Eine zwei- und dreistimmige Komposition von ihm befindet sich in Forkels Geschichte Bd. 2, pag. 521, und in Walthers Cantionale endlich wird er auch als Choralmelodien-Komponist aufgeführt.

Hoch nennt man dasjenige Gefühl des Klanges, welches durch geschwinde Schwingungen der Lufttheile bewirkt wird.

Hochbrucker (auch Hochprugger), [....], der Erfinder der Pedalharfe, war ein geschickter Harfenspieler und lebte um 1700 abwechselnd zu Donauwörth und Augsburg. Weiter ist von seinen äußeren Lebensverhältnissen nichts bekannt. 1732, als Walther sein musikalisches Lexikon schrieb, war H. noch am Leben. Eine genaue Beschreibung des von ihm erfundenen Instrumentes s. in dem Art. Harfe.

Hochbrucker, Simon, Sohn des Vorhergehenden, geb. im J. 1700 zu Donauwörth, war ebenfalls Virtuos auf der Harfe und der Erste, welcher die Pedalharfe in Aufnahme brachte. Zu Ende des Jahres 1729 spielte er auf derselben zu Wien vor dem Kaiser. Weiteres ist über ihn nicht bekannt geworden.

Hochbrucker, Pater Cölestin, ein Bruderssohn des Erfinders der Pedalharfe (s. oben), wurde am 10. Januar 1727 zu Tagmersheim in Baiern geboren, woselbst sein Vater Lehrer war. Von diesem erhielt er auch Unterricht in den alten Sprachen, im Gesang, Orgel- und Harfenspiel. Nachher vollendete er seine Studien zu Neuburg und Freising. In letzterer Stadt wurde er mit Camerloher (s. d.) bekannt, und dieser unterwies ihn in der Komposition. Im J. 1737 trat er in das Benediktinerkloster Weihenstephan, und 1752 wurde er zum Priester geweihet. Gestorben ist er im J. 1803 und hat den Ruf eines vortrefflichen Orgel- und Harfenspielers und geschätzten Komponisten hinterlassen. Von seinen vielen Kirchenkompositionen ist ein Oratorium „Die Juden in der Gefangenschaft zu Manassa" zu nennen. — Sein Bruder, Christian H., geb. zu Tagmersheim am 17. Mai 1733, erhielt von seinem Vater Musik- und insbesondere Harfenunterricht und brachte es zu einer für seine Zeit großen Fertigkeit auf seinem Instrumente. 1770 kam er nach Paris, ließ sich daselbst als Lehrer nieder und brachte die Pedalharfe, die seit ihrer Erfindung noch bedeutend vervollkommnet worden war, ungemein in Anfnahme. Nach dem Abgange Hinner's (s. d.) erhielt H. dessen Stelle bei der Königin; nach dem Ausbruch der französischen Revolution aber ging er nach London (1792), wo er mehrere Kompositionen herausgab. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Man kennt von ihm Sonaten, Divertissements für Harfe, Sonaten für Harfe und Violine und Harfenduette.

Hocetus, } s. Ochetus.
Hocquetum, }

Höckh, Carl, geb. am 22. Januar 1707 zu Ebersdorf bei Wien, kam, nachdem ihn sein Vater schon im Violinspielen unterrichtet hatte, in seinem 15ten Jahre nach Pruck zu dem dasigen Stadtmusikus in die Lehre. Nach überstandener Lehrzeit trat er als Hautboist in österreichische Militärdienste, die ihn zwei Jahre nach Ungarn und zwei Jahre nach Siebenbürgen führten. Mit Ablauf dieser Zeit verließ er das Militär und ging nach Wien zurück, wo Franz Benda auf ihn aufmerksam wurde. Ein schönes Talent in ihm gewahrend, nahm ihn dieser Meister auf eine Reise nach Polen mit. Vorher gingen sie zusammen noch einmal nach Breslau. In Warschau ward er mit Benda zusammen vom Starosten Sukaschefsky in Dienst genommen, und zwar H. als Waldhornist, als welcher er sich damals eben so sehr, wie als Violinist, auszeichnete. Benda blieb stets sein treuer Freund, und 1732, wo dieser Warschau verlassen mußte, erhielt H. auch nur auf dessen Empfehlung einen Ruf als Konzertmeister bei dem Fürsten von Anhalt-Zerbst. In Zerbst blieb er nun fortwährend bis an seinen Tod, der 1772 erfolgte. In seiner Blüthezeit genoß er den Ruf eines der ausgezeichnetsten Violinspieler. Natürlich hat er sich besonders in der Benda'schen Manier gebildet. Dies bezeugen auch die 7 Parthien für 2 Violinen und Baß, die 1761 von ihm zu Berlin erschienen. Andere Sachen sind von ihm wohl nie gedruckt worden; dagegen aber hinterließ er in Mscpt. noch 6 Sinfonien, 12 Solo's und 18 Konzerte für die Violine.

Höffelmayer, 1) Thaddäus, geb. zu Rastadt 1750, war in seiner Blüthezeit (den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts) berühmt als Violinvirtuos. Er war damals in der churfürstl. Hofkapelle zu Mainz angestellt, wo auch seine Frau, Maria, als fertige Sängerin glänzte. — 2) Maria Joseph Anton H., ein jüngerer Bruder des Vorhergehenden, ebenfalls zu Rastadt geboren, war Virtuos auf mehreren Instrumenten, besonders aber auf dem Violoncell und der Pauke. In den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts machte er mehrere große Reisen durch Deutschland, England, Holland und Frankreich, auf denen er sich einen bedeutenden Ruf erwarb. In den Jahren 1798 und 99 lebte er in Hamburg; von hier ab ging er im J. 1800 in Gesellschaft des berühmten Pieltain wieder nach Paris, und nach der Zeit ist nichts Bestimmtes mehr von ihm bekannt geworden.

Höllmayer, Franz, geb. zu Wien am 22. März 1777, wurde von dort aus, wo er als Hofmusikus angestellt war, als Fagottvirtuos gerühmt. Es ist nie bekannt geworden, daß er sich je außer seiner Vaterstadt habe hören lassen.

Höpner, Christian Gottlob, geb. den 7. Novbr. 1799 zu Frankenberg bei Chemnitz, der Sohn eines Webers, der ihn zu seiner Profession erziehen wollte, und daher die seltene Liebe zur Musik, die sich schon früh bei ihm zeigte, auf alle mögliche Art und Weise, aber vergebens, zu unterdrücken suchte. Unter solchen Verhältnissen lernte er das Klavierspielen nur durch aufmerksames Zuhören bei dem Unterrichte, den sein älterer Bruder, Christian Gottlieb, erhielt. Vierzehn Jahr alt spielte er schon ziemlich fertig Klavier, mußte es aber noch immer heimlich ohne Wissen des Vaters üben. Nun erwachte in seinem 17ten

Jahre auch die Lust zur Orgel in ihm; diese zu befriedigen, war mit noch mehr Schwierigkeiten verknüpft. Wie aber eine mit der Kraft des Talents verbundene wahre Liebe zur Sache gewöhnlich alle, auch die größten Hindernisse zu überwinden pflegt, so auch bei ihm. Nach Beendigung des wöchentlichen Frühgottesdienstes, dem er zur Freude des Vaters regelmäßig beiwohnte, versteckte er sich in der Kirche, und kam erst dann wieder hervor, wenn alle Thüren geschlossen waren, und übte sich nun auf stiller Orgel, theils weil er keinen Balgtreter hatte, theils um nicht gehört zu werden, bis Nachmittags zwei Uhr, wo die Betstunde anfing, und er Gelegenheit hatte, die Kirche wieder zu verlassen. Durch solch rastloses Streben bewegt, gab endlich der Vater seinen vielen Bitten nach, sich wenigstens für sich selbst in der Musik frei üben zu dürfen; Unterricht jedoch ward ihm nie zu Theil. Nun verdoppelte er noch seine Anstrengung, schaffte sich von dem Lohne, den er als Webergeselle erhielt, eine kleine Orgel mit 7 Stimmen und Pedal und einige musikalische Lehrbücher an, in denen er fleißig las. 1824 legte er dem Musikdirektor Anacker in Freiberg seine ersten Kompositionsversuche vor; das Urtheil desselben fiel sehr aufmunternd für H. aus. Darauf wandte er sich auch an Hummel, der ihm 1827 den Rath gab, sich ganz der Musik zu widmen und zu dem Behufe seinen bisherigen Wohnsitz zu verlassen. Er ging nun nach Dresden und genoß daselbst vier Jahre lang den trefflichen Unterricht Johann Schneiders, aus dem er dann selbst wieder als tüchtiger Musiklehrer, und namentlich als fertiger und geschmackvoller Klavier- und Orgelspieler hervorging. — Einige kleinere Sachen seiner Komposition sind im Druck erschienen und auch in dem „Orgel-Museum" (von 1834 ab bei Goedsche in Meißen erschienen) befindet sich Einiges von ihm.

Hörorgan, s. Gehör.

Hofcantor, ein bei fürstl. Hof- oder Schloßkirchen angestellter Cantor (s. Cantor).

Hofconcert, s. Concert.

Hofer, 1) Andreas, in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrh. Vicekapellmeister und Chorregent an der Domkirche zu Salzburg. 1677 gab er daselbst heraus: „Ver sacrum seu flores musicos 5 vocibus et totidem instr. producendos et pro offertoriis potissimum serviluros at occurrentes per annum festivitates cum quibusdam de communi." — 2) Ein anderer Hofer (von Hofer) war zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmt als Lautenist. Um 1738 stand derselbe in Diensten des Churfürsten von Mainz. Später kam er unter der Regierung Carls VI. an den Hof zu Wien, wo er auch Lehrer der kaiserlichen Prinzessinnen wurde, und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts starb.

Hoffer, Madame, die Schwägerin von Mozart, für die er u. A. die zwei großen Arien der Königin der Nacht in seiner Zauberflöte ursprünglich schrieb, war eine ausgezeichnete Gesangsvirtuosin und zu Ende des vorigen Jahrh. als erste Sängerin bei dem Schikander'schen Theater zu Wien angestellt. Weitere Nachrichten über sie fehlen.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (oder eigentlich E. Th. Wilhelm), der originelle Erzähler und auch für den Musiker und Musikfreund höchst interessante Schriftsteller überhaupt, auch selbst tüchtiger Musiker, wurde am

24. Januar 1776 zu Königsberg in Preußen unter sehr glücklichen Verhältnissen geboren. Ein ausnehmend fähiger Kopf, machte er in Allem, was er ergriff und lernte, überraschend schnelle Fortschritte, namentlich aber in den Künsten. Von dem Komponisten und Organisten Podbielsky unterrichtet, erregte er als zwölf- und vierzehnjähriger Knabe schon Aufsehn durch sein fertiges Klavierspiel und seinen angenehmen Gesang. Vielleicht lag es in seinem Naturell, daß er hauptsächlich im komischen Vortrage eine wunderbare Leichtigkeit hatte. Zu gleicher Zeit that er sich als gewandter Zeichner, am liebsten von Carrikaturen und dergleichen, hervor, und selbst von einem seltenen mimischen Talente, fürs Komische besonders und Burleske, gab er Beweise. Nach dem Willen des Vaters aber mußte er die Rechte studiren, und gewisse veränderte Verhältnisse veranlaßten ihn auch, diese Studien recht ernstlich zu treiben. Seine Lage auf der Universität zu Königsberg war nicht mehr die frühere günstige; um sich eine Zukunft zu sichern, mußte er fleißiger sein und durfte seinem Genie nicht mehr, wie früher, freien Lauf lassen. Doch übte er Musik und Zeichnenkunst nebenbei noch sorgfältig. Nach Vollendung seiner Studien arbeitete er als Referendar bei dem Oberamts-Gerichte in Groß-Glogau, nnd dann beim Kammergerichte in Berlin. Auch hier vernachlässigte er die früher erlernten Künste keineswegs, doch blieben sie ihm Nebensache, so daß er von den flüchtigen Produkten, die seinem Talente zahlreich entquollen, keinen Gebrauch als nur für den Augenblick machte. So schnell wie sie entstanden, so schnell vergaß er sie auch wieder. Es war das eine Folge der außerordentlichen Regsamkeit und Unruhe seines Geistes, selbst seines kleinen, leichten Körpers. Er hatte keine Lust, und wie er sich sonderbarer Weise einbildete, auch kein Geschick zum Dichten und Komponiren, und wollte es daher auch nicht; nur wenn eine hehre Begeisterung für irgend eine Sache in ihm aufstieg, setzte er sich hin und schrieb, und auch dieß gemeiniglich fast ganz ohne alles deutliche Bewußtsein. 1800 ward er Assessor bei der Regierung in Posen; 1802 Rath bei der Regierung in Plozk und 1803 bei der Regierung in Warschau. In Polen gab es viel Neues für ihn zu thun, zu erfahren und zu genießen. Seine rastlose Thätigkeit und seine oft bewunderten geistigen Kräfte eröffneten ihm eine glänzende Zukunft. Er verheirathete sich mit einer jungen Polin und schloß mit Zacharias Werner ein enges Freundschaftsbündniß, dem er selbst aber später nicht treu blieb. Der Einmarsch der Franzosen 1806 machte allem seinem Glücke auf ein Mal ein Ende. An Zurücklegung einer Habe hatte er bis dahin noch gar nicht gedacht, und ohne irgend eine Aussicht auf eine neue Anstellung stand er, wie aus einem Traume erwacht, urplötzlich arm und verlassen da. Doch blieb ihm jener ihm angeborene Muth, der ihn fast durch sein ganzes Leben fähiger machte, Unglück als Glück zu tragen, und jene Lust zum Leben, die ihn über alle Hindernisse hinweghob und alle seine Vorhaben mit der ganzen Kraft eines genialen Kopfes verfolgen ließ. Er nahm seine Zuflucht zur Musik, gab Unterricht darin und mit dem Beistande seines Landsmannes und Freundes Reichhardt auch mit Glück, indem er sich in seinen Freistunden selbst noch dem Studium der Komposition und den Uebungen im Instrumentenspiele eifriger

ergab. Sonderbar genug wandte er sich bei den eignen Versuchen in der Komposition auch gleich den schwierigsten Gattungen derselben zu. Er setzte aber einen Stolz in solches Verfahren und dieses kühne Vertrauen auf seine eigene Kraft war grade Das, was in den mißlichsten Lagen seines Lebens ihn stets aufrecht erhielt. So schrieb er z. B. als Erstling seiner Muse ein Requiem, bei dem ihm das von Mozart zum Vorbilde diente, das er nachgehends zwar nie zur Ausführung brachte, auch nie zur Aufführung bringen wollte, welches aber gleichwohl durch eine Originalität der Empfindung und eine Innigkeit und Gewalt des Ausdrucks sich auszeichnete, welche alle Mängel des Technischen von Billigen leicht übersehen ließen. Im Herbst 1808 folgte er einer Einladung des Grafen Julius von Soden nach Bamberg als Musikdirektor an dem dort neu errichteten Theater. Dieser neuen und für ihn angenehmen Sicherstellung seiner äußern Existenz konnte er sich aber nur kurze Zeit freuen. Um die Anstalt zu erhalten, versah er zwar zuletzt selbst die Stelle eines Musikdirektors, Regisseurs, Theatermalers u. s. w. zugleich, allein manche andere äußere Umstände führten ihren Sturz unabweisbar herbei. Das Einzige, was er von ihr mitnahm, war der Stoff zu seinem später erschienenen Werkchen „Leiden und Freuden eines Theaterdirektors." Er ertheilte nun wieder Privatunterricht in der Musik und arbeitete für die Leipz. allg. mus. Zeitung. Die ersten Aufsätze, die er in diese lieferte, waren jene humoristisch-originellen Darstellungen „Kapellmeister Johannes Kreißler" und „Betrachtungen über Beethovens Sinfonien", die er auch nachgehends wieder in seinen „Phantasiestücken" abdrucken ließ. Beide schrieb er in Zeit von sechs Tagen. Ostern 1812 ging er als Musikdirektor zu der Seconda'schen Schauspielergesellschaft, die abwechselnd in Dresden und Leipzig spielte. Die kriegerischen Vorfälle jener Zeit in Dresden machten auf seinen regsamen Geist eher einen wohlthätigen, als niederschlagenden und beunruhigenden Eindruck. Er war überall, wo es eben etwas zu sehen und zu erforschen gab, hatte dabei aber immer noch Zeit und Kraft genug, um seinen Amte ordentlich vorzustehen. Doch war eben jene Regsamkeit und Unruhe des Geistes auch wieder Schuld, daß er schon im nächsten Jahre sowohl mit den ersten Mitgliedern, als mit dem Direktor der Gesellschaft in heftigen Streit gerieth, der nur mit einer Kündigung seinerseits endete. Daran hinderte ihn nicht, daß eben damals die Kriegsheere der Stadt Leipzig, wo dies geschah, sich nahten und er selbst Anfälle von Gicht bekam. Einige Wochen nach der Schlacht bei Leipzig, während welcher ihn Niemand gesehen hatte, suchte ihn einer seiner Bekannten auf. Er fand ihn in einem der ärmlichsten Zimmer eines der geringsten Gasthöfe, wenig gegen Kälte verwahrt, die Füße von Gicht krumm zusammengezogen und ein Brett vor sich liegen habend, auf dem er Carrikaturen auf die „verwünschten Franzosen" zeichnete. Es sind dies jene possirlichen, aber sehr geistvollen Blätter, welche damals gestochen erschienen und viel gekauft wurden. Durch den Staatskanzler Fürsten Hardenberg, an den er sich wandte, erhielt er endlich im Sommer 1814 wieder eine Stelle als Kammergerichtsrath in Berlin und als solcher ist er denn auch daselbst am 24. Juli 1822 gestorben. — Es ist hier nicht der Ort, H's Eigenthümlichkeiten

und Werth als Schriftsteller überhaupt zu schildern und zu untersuchen; was er indeß über Musikalisches geschrieben — das Meiste dahin Einschlagende befindet sich, außer in den „Phantasiestücken in Callots Manier" (Bamberg 1814, und später zu Leipzig in noch einigen Ausgaben) und in der leipziger muf. Zeitung, in den „Serapionsbrüdern", den „Lebensansichten des Kater Murr" und in den „Leiden und Freuden eines Theaterdirektors" — ist höchst interessant als Erguß einer für die Kunst glühenden und alles Hohe und Schöne warm empfindenden Seele. Das muß freilich für die meistentheils mangelnde Objektivität entschädigen und man muß sehr häufig den bloßen Enthusiasmus, das lyrisch-subjektive Empfinden für Kritik hinnehmen. Er war überhaupt vorzugsweise ein Stimmungsmensch; in Allem, was er that und trieb, ließ er sich vom momentanen Impuls leiten, und seine Einbildungskraft, fast zu entzündlich und erregbar, selbst von unbedeutenden Außendingen, ließ ihn oft den Schein mit der Wirklichkeit, das Ideale mit dem Realen verwechseln. — Von seinen Kompositionen sind zu nennen: das Singspiel „Scherz, List und Rache" (von Goethe, und während H's Aufenthalt in Posen aufgeführt), „Die lustigen Musikanten" (von Clemens Brentano, und in Warschau gegeben), „Der Kanonikus von Mailand", „Schärpe und Blume" (die Texte von ihm selber), „Undine" (nach Fouqué's gleichnamiger Erzählung bearbeitet, in Berlin aufgeführt und einzelnes Schöne enthaltend, im Ganzen aber, wie alle seine Sachen, etwas zu dilettantisch). — Ausführlicheres über H. siehe in der Biographie von ihm, die sein Freund Hitzig in Berlin unter dem Titel „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß" (2 Bände, Berlin 1823) herausgegeben hat.

Hoffmann, Eucharius, geb. zu Heldburg in Franken, war erst Kantor zu Stralsund und wurde dann in derselben Stadt Konrektor (um 1580). Man kennt von ihm die didaktischen Werke: „Doctrina de tonis seu modis musicis quae est praestantissima et utilissima musicae pars", etc. (Greifswalde 1582, und in zwei anderen Auflagen zu Hamburg, 1584 und 1585); „Musicae practicae praecepta ad usum juventutis" (Greifswalde 1584 und in zwei Auflagen dann noch zu Hamburg, 1585 und 1588); dann kennt man auch noch vierstimmige geistliche Lieder von ihm, die 1577 zu Rostock erschienen.

Hoffmann, Franz, geb. zu Leobschütz am 8. September 1767, besuchte das Gymnasium daselbst und genoß in der Musik den Unterricht des damals berühmten Organisten Kuchelmeister. Armuth halber konnte er seine Studien nicht fortsetzen; er widmete sich daher dem Schulfache, ward Schulamts-Gehülfe zu Katschir und 1794 Kantor und Regenschori an der katholischen Stadtpfarrkirche zu Ratibor, wo er am 9. Februar 1823 starb, den Ruf eines tüchtigen Musiklehrers hinterlassend. — Sein Sohn, Karl Julius Adolph Hugo, geb. zu Ratibor am 16. Februar 1801, versuchte sich schon in seinem elften Jahre in der Komposition von Kirchenstücken, deren auch einige mit Beifall in der Kirche seiner Vaterstadt aufgeführt wurden. Wegen seiner trefflichen Altstimme ward er in Folge der Empfehlung eines Justizrathes in Oppeln im Jahre 1815 in das Convictorium zu Breslau, eine Pfleganstalt für arme katholische Gymnasiasten, aufgenommen, wurde 1819 Chorpräfekt und bezog 1821 die Universität, um

Philosophie und Philologie zu studiren. Dabei trieb er fleißig Musik, hatte bei Berner Unterricht, pflegte vertrauten Umgang mit Schnabel und versäumte überhaupt Nichts, was ihn in der Kunst fördern konnte. Im Sommer 1822 errichtete er den akademischen Musikverein, der viel Gutes wirkte und sich großer Theilnahme erfreuete. In der Zeit von 1823 bis 1826 unternahm er mehrere Reisen in Deutschland, auf denen er die persönliche Bekanntschaft der besten Meister machte, und im Jahre 1827 dirigirte er die Kapelle des Grafen von Reichenbach zu Goschütz. Nach dem Tode des Regenschori und Musikdirektors Luge zu Oppeln wurde er an dessen Stelle gewählt und ihm zugleich der Gesanglehrerposten am dasigen Gymnasium übertragen; 1830 wurde er endlich Chordirektor an der katholischen Hauptkirche zu Oppeln. — Das Werk, durch welches sich H. den meisten Namen gemacht hat, ist das 1830 bei Aderholz in Breslau erschienene: „Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960—1830, enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger u. s. w." Es ist ein gutes, mit Fleiß zusammengetragenes Werk, das immer den Dank der Literatoren verdient, wenn ihm auch der Vorwurf einer mitunter unnöthigen Weitschweifigkeit nicht vorenthalten werden kann. Ferner lieferte H. viele musikalische Aufsätze in schlesische Zeitschriften, in Hientzsch's „Eutonia" u. s. w., verfaßte eine „Literatur der Musik des 18ten und 19ten Jahrhunderts", eine Geschichte der Musik bei den Troubadours, Provençalen und Minnesängern, eine Geschichte des Meistergesanges, „die Musik der Griechen und Römer", mehrere Elementarwerke u. s. w.; wie viel davon im Druck erschienen ist, wissen wir nicht. — An Kompositionen sind von ihm erschienen: Lieder und Gesänge, Klaviersachen, vier Polonaisen für Orchester, Melodien zu dem oppelnschen christkatholischen Gesangbuch (eine Sammlung, in der sich u. A. 83 Choräle seiner Komposition befinden), vierstimmige geistliche Gesänge. In Manuscript hat er noch eine große Anzahl von Kirchensachen, Orchester-, Klavier- und Vokalkompositionen, einige Operetten, Konzerte für verschiedene Instrumente. — Franz Hoffmanns zweiter Sohn und Schüler, August, geb. zu Ratibor am 23. Septbr. 1803, wurde Kantor in Hennersdorf bei Lauban in der Oberlausitz.

Hoffmann, Gerhard, geb. zu Rastenberg am 11. November 1690, studirte zu Jena Mathematik und Baukunst, und wurde 1719 herzogl. Bauverwalter in Weimar. Hatten schon früher seine mathematischen Studien ihn bisweilen auf musikalische Gegenstände geführt, so erwachte jetzt die Lust in ihm, die Tonkunst, die er praktisch bereits als Dilettant getrieben, näher in ihrem eigentlich innern Wesen kennen zu lernen. Unter dem Kapellmeister J. W. Dresen studirte er daher die Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfang. Durch Fleiß und Talent brachte er es bald bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit. Er komponirte viele geistliche Kantaten und andere Kirchenstücke. 1727 verbesserte er die Flöte, die sein Lieblingsinstrument war, durch ein Ventil, das er nachher auch an der Oboe anbrachte, wodurch viele Unbequemlichkeiten in der Applicatur der damaligen Instrumente gehoben und mehrere andere wesentliche Vortheile gewonnen wurden. Ferner erfand er einen Zug an der Violine, mittels welches

deren Stimmung augenblicklich mit der linken Hand aus dem Chor- in den Kammerton und wieder zurück verändert werden konnte. 1728 ward er Kämmerer zu Rastenberg. Noch in demselben Jahre gab er eine Berechnung der Temperatur heraus, die er dann 1733 noch verbesserte und erweiterte. 1734 erfand er ein besonderes Saitenmaß, nach dem alle Arten Saiten schnell ausgewählt und in das richtige Verhältniß zu einander gestellt werden konnten. 1736 ernannte man ihn zum Bürgermeister in Rastenberg, was er auch bis an seinen Tod blieb, der aber nirgends genau angegeben wird.

Hoffmann, Gustav, genannt Graben-Hoffmann, ein ziemlich beliebter Lieder-Komponist unsrer Zeit, geb. am 7. März 1820 in einem Städtchen des Großherzogthums Posen, woselbst sein Vater Kantor und Lehrer war. Derselbe starb ziemlich früh und H. ging nun nach Posen, wo er die höhere Bürgerschule auf dem Graben besuchte, in seinen sehr ärmlichen Verhältnissen von edlen Menschenfreunden unterstützt wurde und auch die ersten Unterweisungen in der Musik durch den Kantor Mehlhose und den Musikdirektor Vogt empfing. Darauf ging er im J. 1838 auf das Schullehrer-Seminar zu Bromberg, erhielt nach zweijährigem Verweilen daselbst eine Anstellung als Kantor und Lehrer in Schubin, und wurde dann nach anderthalb Jahren Lehrer an der Stadtschule auf dem Graben in Posen. Inzwischen hatte er sich bei der preuß. Regierung um ein Stipendium bemüht, welches für die höhere Ausbildung der Lehrer in der Musik existirte, konnte dieses aber nicht erlangen, und legte nun, da seine Liebe zur Kunst immer größer geworden war und auch eine schöne Baritonstimme ihm vielen Beifall verschafft hatte, sein Lehreramt freiwillig nieder, um nach Berlin zu gehen und sich dort für die Oper auszubilden. Mit Unterstützungen von Seiten einiger Kunstfreunde in Posen versehen, kam er 1843 in Berlin an und nahm beim Hofopernsänger Stümer Unterricht im Gesange. Dieser Unterricht währte zwei Jahre und in diese Zeit fallen auch H's erste Kompositions-Versuche; der Beifall, den diese fanden, sowie innerer Drang vermochten ihn, die Sänger-Carrière nicht weiter zu verfolgen, sondern sich ganz der Komposition zu widmen und durch Gesangs-Unterricht seinen Unterhalt zu verdienen. Trotz des Glückes, das sein Lied „Fünfmalhunderttausend Teufel" (Text von Oettinger) machte, sah H. doch wohl ein, was ihm noch Alles an Bildung für einen Komponisten fehlte, und sein heißestes Bemühen war jetzt, die Mittel zu einem gründlichen Studium der Tonsetzkunst aufzubringen. Drei Jahre lang war dies Bemühen fruchtlos, und als endlich ein Jugendfreund, der Rittergutsbesitzer Robert Barth, ihm mit edler Bereitwilligkeit unter die Arme griff, da warf ihn eine schwere Krankheit darnieder, die ihn ein Jahr lang an's Bett fesselte. Nach seiner völligen Genesung (1850) kehrte er wieder nach Berlin zurück; sein geschwächter Körper aber war den Anstrengungen des Lectionirens in der großen Stadt nicht gewachsen, und er siedelte nach Potsdam über, wo er Gesangsstunden gab und einen Verein für mehrstimmigen Frauengesang gründete und leitete. Ueberhaupt fing von jetzt an das Leben seine freundlichen Seiten gegen H. herauszukehren und seine Existenz wurde eine ganz angenehme. Im J. 1856 wählte ihn der Graf Clemens von Schönburg-Glauchau zum Lehrer, gewann seine Kompositionen

lieb und interessirte auch seine Verwandten, z. E. den Erbgrafen von Schönburg-Glauchau und dessen Gemahlin, eine geborene Prinzessin Windischgrätz, für ihn. Diese Herrschaften nun boten ihm die Mittel dar, ein umfassendes und gründliches Studium der Musik wiederaufzunehmen, auf Reisen seinen Geschmack zu bilden und sich Anregungen zu größeren Werken zu holen. Das thut er denn auch, und bringt zu diesem Zwecke den gegenwärtigen Winter (1857) in Leipzig zu. — Die Zahl von H's Gesangswerken, bestehend in Liedern und Gesängen für eine und mehrere Stimmen, auch für vier Frauenstimmen, beläuft sich bis jetzt auf vierzig; sie zeigen alle recht viel natürliches Geschick und fließende Melodik; Tiefe der Auffassung und höheren Schwung darf man jedoch nicht in ihnen suchen und bisweilen auch sind sie nicht von Trivialitäten frei. Ob er sich seine fernere künstlerische Ausbildung insofern wird angelegen sein lassen, daß er auch Werke für die Zukunft zu schaffen vermag, die einem höhern Bedürfniß, als bloß den Dilettanten Vergnügen zu machen, genügen werden, muß abgewartet werden. Schließlich noch die Bemerkung, daß er den Namen Graben-Hoffmann aus Dankbarkeit für seine Gönner auf dem Graben in Posen angenommen hat.

Hoffmann, Heinrich Anton und Philipp Karl, zwei Brüder und Beide ehrenhafte Künstler. Der Erste ward im J. 1770 und der Andere 1769 in Mainz geboren. Beide studirten dort auf der Universität Philosophie und Jurisprudenz und trieben aus Liebhaberei die Musik nebenbei. Heinrich Anton wählte die Violine und Philipp Karl das Klavier, und Beide brachten es bald zu großer künstlerischer Vollkommenheit. Als Mozart, der bei der Krönung des Kaisers Leopold sich in Frankfurt a. M. aufhielt, eine kleine Reise nach Mainz machte, lernte er dort die beiden geschickten jungen Liebhaber kennen und gefiel sich sehr in ihrer Gesellschaft. Als der Revolutionskrieg seine Schrecken auch nach Mainz trug, starb der Vater der beiden Brüder, und diese fühlten jetzt zum ersten Male den Ernst des Lebens, indem sie ohne Mittel und Unterstützung sich nun ihren Unterhalt selbst verdienen mußten. Hierzu war ihnen die Musik das Mittel, der sie sich nun ausschließlich und zum Lebensberuf ergaben. Heinrich Anton wurde churfürstl. Kammermusikus in Mainz und Philipp Karl gab Unterricht im Klavierspielen daselbst. So ging es einige Zeit recht leidlich; allein als bei der Belagerung von Mainz die Regierung das rothe und schwarze Buch auflegte, in welches jeder Bewohner der Festung gezwungen war, nach Wahl seinen Namen zu schreiben und dadurch zu erklären, ob er für oder wider die Revolution gestimmt sei, so wanderten beide Künstler in das Rheingau aus. Hier fängt ihr Leben an zu divergiren. Heinrich Anton ging nach der Belagerung wieder nach Mainz zurück, von wo ihn aber die Unruhen bald wieder vertrieben, und dann wählte er Aschaffenburg für einige Zeit zu seinem Aufenthalte. Im J. 1799 wurde er beim Theater in Frankfurt a. M. als Violinist angestellt. Im J. 1801 wurde er Correpetitor, dann im J. 1803 noch dazu erster Geiger. Im ersten Jahre, als der Fürst Primas Besitz von Frankfurt nahm, wurde H. Konzertmeister, 1817 Vice-Musikdirektor, 1819 wirklicher Musikdirektor und Mitvorsteher des Theaters. 1821, als Guhr Kapellmeister wurde, blieb H. erster Geiger und Vice-Musikdirektor. 1835 trat er nach 36jähriger Dienstzeit freiwillig aus und

erhielt die gesetzliche Pension. So lebte er denn, zurückgezogen vom öffentlichen Wirken, aber immer noch mit der Kunst, und namentlich der Komposition, sich eifrig beschäftigend, bis ihn der Tod am 19. Januar 1842 von der Erde abrief. — Zu den besten Sachen, die von ihm erschienen sind, gehören: 6 Streich-Quartette, 2 Violin-Konzerte, ein Concertante für 2 Violinen, 12 Lieder mit Klavierbegleitung, und vor Allem seine Duetten für Violine und Violoncello. — Philipp Karl H. ging von dem Rheingau nach Offenbach, wo er in dem Hause des kunstsinnigen Kaufmanns Bernard, der eine bessere Kapelle als mancher Fürst in seinem Solde hatte, als Lehrer der Musik angestellt wurde und im Orchester die Bratsche spielen mußte. Neben seiner Kunst trieb er noch Naturwissenschaften, wurde einer der Gründer der Wetterauischen naturforschenden Gesellschaft und lieferte zum ersten Heft von deren Annalen einen entomologischen Aufsatz. Auf einer Reise nach Amsterdam und einer andern nach Wien erntete er überall als ausgezeichneter Künstler und wissenschaftlich gebildeter Mann Ehre und Ruhm. In Wien hatte er das Glück, mit Haydn und Beethoven bekannt zu werden. Im J. 1810 benutzte er eine günstige Reisegelegenheit nach Petersburg, wo sich für ihn so glückliche Verhältnisse zeigten, daß er 11 Jahre lang dort blieb, und sich durch Unterrichtgeben in der Musik und durch Konzerte so unabhängig für sein ganzes künftiges Leben machte, daß er mit dem frohen Bewußtsein nach Frankfurt zurückkehrte, nun alle seine Zeit auf das Studium seiner Lieblingswissenschaft und auf seine Kunst verwenden zu können. Auch in Petersburg wurden seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse geschätzt, er wurde Mitglied der russischen Gesellschaft der Naturforscher und genoß als genauer Freund den Umgang des Astronomen und kaiserlich wirklichen Etatsrathes Schubert. In Frankfurt spielte er wieder mehrere Male öffentlich mit dem größten Beifall. Sein Spiel war besonders durch eine große Präcision und Nettigkeit ausgezeichnet. Von der Komposition, in welcher er sich früher mit Glück versuchte, kam er später ganz ab, allein desto eifriger betrieb er das Sammeln von Insekten und er mag wohl eine der reichsten und wohlgeordnetsten Schmetterlings-Sammlungen zusammengebracht haben. — Gestochen sind von seinen Kompositionen u. A.: Sonaten für Klavier und Violine, vierhändige Variationen, Rondo's und Variationen für Klavier, Cadenzen zu 6 Mozart'schen Klavier-Konzerten und deren Adagio's ausgeschmückt, eine Klavier-Fantasie. — Seit Anfang der dreißiger Jahre des laufenden Jahrhunderts mußte er wegen gänzlicher Lähmung der Hände das Klavierspielen aufgeben, aber er nahm trotz seiner Gebrechlichkeit und seines vorgerückten Alters immer noch regen Antheil an Allem, was in der Kunst Bemerkenswerthes und Neues sich bot. — Ob er noch vor seinem Bruder Heinrich Anton gestorben ist, oder ob er diesen noch überlebt hat, vermögen wir nicht anzugeben.

Hoffmann, Johann, ein berühmter Komponist und Organist des 16ten Jahrhunderts, stand in der ersten Hälfte desselben in Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle, wo er auch zu dem Gesangbuch von Michael Vehe mit W. Heintz Melodien komponirte. Das ist aber auch Alles, was wir bis jetzt von ihm besitzen und wissen.

Hoffmann (nach Anderen auch Hofmann), Johann Georg, geboren in einem Dorfe bei Niemptsch am 24. October 1700, war der Sohn eines armen leibeignen Webers. Nachdem er einige Jahre die Dorfschule besucht hatte, gab ihn sein Vater 1713 bei dem Organisten J. H. Quirl in Niemptsch förmlich in die Lehre als Musikus. Fünf Jahre erhielt er hier Unterricht auf mehreren Instrumenten und aus Printz's, Werkmeister's und Heinichen's Schriften lernte er Etwas vom Generalbaß u. s. w., weshalb er sich denn auch bald in der Komposition versuchte. Nach beendigter Lehrzeit wanderte er mit 5 Thalern Reisegeld 1717 nach Breslau und ward Bedienter des Baron von Reichenbach, der auf dem Elisabethanum daselbst studirte und dessen Hofmeister, der nachmalige Professor Giersch, ihn in verschiedenen Sprachen und Wissenschaften nebenbei unterrichtete. In der Musik bildete er sich weiter durch den Umgang mit dem Musikdirektor Wilisch. Auf Empfehlung dieses Mannes erhielt er endlich im J. 1720 die Stelle eines Unterorganisten an der Elisabethkirche in Breslau. Jetzt studirte er mit unermüdlichem Fleiße Alles, was zur Musik gehörte. 1728 übernahm er die Komposition der Vesper-Musiken, nachdem er das Jahr vorher, als Kapellmeister Treu nach Prag berufen worden war, auch an dessen Stelle als Direktor der italienischen Oper, bei der er schon länger am zweiten Flügel dirigirt hatte, getreten war. 1737 erhielt er die Organistenstelle an St. Barbara und 1742 die Ober-Organistenstelle an der Maria-Magdalenen-Kirche. In diesem Verhältniß starb er im J. 1780, in Schlesien sowohl wie im Auslande den Ruf eines ausgezeichneten Orgelspielers und Theoretikers hinterlassend. — Er schrieb mehrere Jahrgänge Cantaten und andere Kirchenmusiken, einige Passions-Oratorien, an 400 Serenaden, Konzerte, Gelegenheits-Musiken u. s. w., die allerdings etwas steif und trocken sein sollen.

Hoffmann, Johann Georg, geboren 1738 zu Schlawa im Fürstenthum Glogau. Von früher Jugend an durch seines Vaters Unterweisung zum Musiker gebildet, gelang es ihm durch seine Geschicklichkeit im Singen und Orgelspielen sich eine Stelle als Choralist an der Elisabeth-Kirche in Breslau auszuwirken, wobei er noch zugleich den Unterricht im dasigen Gymnasium benutzte. Nach dem Tode seines Vaters ward er 1763 Stadt- und Kirchenmusikus zu Schlawa; als dieser Ort aber am 8. Juli 1765 abbrannte, ging er nach Niebusch bei Freistadt, und erhielt in demselben Jahre noch daselbst die Stelle als Organist an der evangelischen Kirche. Gestorben ist er im J. 1809.

Hoffmann, (nicht Hofmann, wie Gerber irrig schreibt), Leopold, geboren zu Wien um 1730 und auch daselbst von den besten damaligen Meistern in der Kunst gebildet. Schon gegen 1760 erwarb er sich als Komponist, namentlich durch seine Instrumentalsachen, deren er eine große Menge geschrieben hat, einen bedeutenden Ruf. 1764 ward er Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Wien und kaiserlicher Hofkomponist und starb um 1782. Als Nachfolger in seiner Stelle war eigentlich Mozart designirt; jedoch erhielt sie Albrechtsberger. Von H's vielen Sachen ist nur sehr Weniges gedruckt, und das ist bei der Beliebtheit, deren sich dieselben ihrer Zeit erfreuten, zu verwundern.

Hoffmann, Sophie, geb. zu Berlin im J. 1803, wurde mit der Sängerin

Henriette Carl (s. d.) im Louisenstifte in genannter Stadt erzogen und ihrer schönen Altstimme wegen von der berühmten Schmalz im Singen unterrichtet und für die Bühne gebildet. Sie blieb in Berlin, im Ganzen ohne besonderes Aufsehen zu machen, aber doch im Besitz mancher hübschen Rolle, die sie auch mit Beifall durchführte. Das Glück aber, das ihre Jugendgenossin im Auslande machte, verführte sie endlich, sich auch nach Italien zu begeben. Sie gefiel daselbst und hätte sich eine glänzende Zukunft versprechen dürfen, wäre sie nicht so unvorsichtig gewesen, ein Engagement für Mezzosopran-Partien anzunehmen, wodurch sie nicht selten zu der größten Forcirung ihrer Stimme gezwungen war, die nothwendig derselben sehr nachtheilig werden mußte. Sie verlor sie auch binnen Kurzem fast ganz und kehrte nach Deutschland zurück. In den dreißiger Jahren lebte sie in Berlin als gesuchte und gelobte Gesanglehrerin.

Hoffmeister, Franz Anton, geb. zu Rothenburg am Neckar im J. 1754, studirte anfangs die Rechte auf der Universität zu Wien, wohin er schon in seinem vierzehnten Jahre kam und wo durch die vielen Musikaufführungen, denen er beizuwohnen die Gelegenheit hatte, eine unwiderstehliche Neigung zur Kunst in ihm angeregt wurde. Er studirte demzufolge die Musik, indessen doch am meisten nur für sich, und nicht zu Stuttgart, wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexikon meldet, am allerwenigsten bei Greiner, den H. gar nicht kannte. Nach Vollendung seiner juridischen Studien wandte er sich ganz der Musik zu, die er mit bewundernswürdigem Eifer trieb, ward dann später Kapellmeister in Wien und legte endlich auch eine Buch-, Kunst- und Musikhandlung daselbst an. Gegen Ende des J. 1798 gab er diese und auch seine Stelle als Kapellmeister auf und ging auf Reisen. Zuerst begab er sich nach Prag, wo er u. A. im Januar 1799 sein „Gebet des Herrn" zwei Mal öffentlich aufführte. Von da wollte er nach London, ging aber erst nach Leipzig, und durch manche Umstände von seiner londoner Reise abgehalten, errichtete er hier mit dem Organisten Kühnel gemeinschaftlich das bekannte Bureau de musique, eine Verlagshandlung, in der so viele vortreffliche Werke erschienen sind und noch erscheinen. 1805 indessen sagte er sich von allen Handlungsgeschäften öffentlich los und begab sich nach Wien, wo er ganz der Kunst und insbesondere der Komposition lebte. Uebrigens sind von den in dieser Zeit von ihm geschriebenen Werken, meist Kirchensachen, fast gar keine bekannt geworden. Gestorben ist er am 10. Februar 1812 zu Wien an asthmatischen Zufällen. Die Menge seiner Werke, fast in allen Gattungen der Komposition und fast für alle Instrumente, ist wirklich zum Verwundern groß. So hat er allein für die Flöte 156 Quartette, 96 Duette, 44 Trio's, 30 Konzerte und 18 Quintette geschrieben, und dazu kommen nun noch viele andere größere und kleinere Sachen, theils für ganzes Orchester, theils für verschiedene einzelne Instrumente, ebenso für die Kirche und für das Theater. Unter seinen größeren Werken haben besonders mehrere Sinfonien und Konzerte, unter seinen dramatischen die Oper „Telemach" das meiste Glück gemacht. Die Namen seiner übrigen Opern sind: „Der Alchymist", „Die bezauberte Jagd", „Der Haushahn", „Der Schiffbruch" (alle diese waren vor 1791 geschrieben), „Die Belagerung von Cythere", „Rosalinde oder die Macht der Feeen", „Ely-

sium" und „Der erste Kuß". Unter seinen zuletzt gedruckten Werken wurden besonders die Klavierkompositionen und die Maurerlieder gut aufgenommen. — H's nun total vergessene Kompositionen hatten einst ein großes Publikum durch ihre Natürlichkeit und Eingänglichkeit, sowie durch die Angemessenheit, mit der sie in formeller und technischer Beziehung behandelt waren; einen eigentlich tiefen und bedeutsamen künstlerischen Inhalt haben sie gar nicht, und das zu beanspruchen, ist wohl H. selbst nicht eingefallen, der zu der Gruppe jener „göttlichen Philister" zählt, die W. H. Riehl in seinen „musikalischen Charakterköpfen" (1853, bei Cotta) so sehr treffend und ergötzlich gewürdigt hat.

Hofhaimer, Paul, Kaiser Maximilians I. Hofmusikus, geb. 1459 zu Radstadt, an der Grenze Steiermarks, und gest. 1537 zu Salzburg in seinem eignen, nach ihm benannten Hause, wird als der gelehrteste Komponist und kunstreichste Orgelspieler seiner Zeit gerühmt, welcher in einer Periode von 30 Jahren durch keinen Nebenbuhler verdunkelt werden konnte. Seine Arbeiten halten, nach dem Zeugniß des Luscinius, immer die wahre Mittelstraße, sind streng korrekt und bei aller tiefen Gründlichkeit dennoch stets gefällig, blühend und großartig stylisirt. Er setzte viele Kirchenstücke, Choräle, die Oden des Horaz, Lautenstücke, 3-, 4- und 5stimmige canonische und contrapunktische Gesänge u. s. w., von welchen die wiener Hofbibliothek fünf handschriftliche Quartbände besitzt. Als Organist wird ihm eine gleiche Gewandtheit auf dem Manual wie auf dem Pedal zugeschrieben, und in der Durchführung eines auch noch so schwierigen Thema's war er unerschöpflich. Alles das hatte er nur durch sich selbst, da er nie die geringste musikalische Anleitung genossen hatte und dennoch nach eigenen Grundsätzen zuerst feste Regeln für die Setzkunst entwarf. Sein kunstliebender Monarch erhob ihn zum Lohne für seine großen Verdienste in den Adelstand, und als bei einer Kirchenfeierlichkeit im St. Stephansdom (1515), wo drei fremde gekrönte Häupter versammelt waren, H. die Orgel spielte und ein neues Te Deum dirigirte, empfing er, nach des Kaisers Wunsche, durch König Ladislaus von Ungarn den Ritterschlag. Sein Ruf verbreitete sich auch weit in's Ausland, so daß Viele, sogar aus Italien, herzureis'ten, um den außerordentlichen Meister zu hören und unter die Zahl seiner Schüler aufgenommen zu werden. Als die vorzüglichern derselben werden genannt: Johann Buschner aus Constanz, Argentin von Bern, Conrad aus Speier, Johann Kotter, Schachingerus von Padua, Johannes Coloniensis am sächsischen Hofe, Wolfgangus aus Wien.

Hofmann, 1) Johann Christian, Oboist, geb. zu Rinteln im J. 1743, war ein Schüler von dem berühmten Oboisten Barth in Weimar; vorher aber, noch ehe er den Unterricht dieses Mannes genoß und in dessen Manier sich bildete, war er schon als Oboist bei einem Militairmusikcorps zu Cassel in Diensten. Gegen 1766 kam er von hier nach Weimar, und als Barth 1770 abging, trat er mit dem Titel eines Kammermusikus in dessen Stelle als erster Oboist der herzoglichen Kapelle. Er soll eine ausnehmende Fertigkeit auf seinem Instrument besessen haben. Sein Todesjahr ist nicht genau bekannt; wahrscheinlich aber fällt es in das Ende des vorigen Jahrhunderts. — 2) Melchior H., war als Kapellknabe in Dresden unter dem Direktor J. C. Schmid erzogen worden,

und erhielt nach Telemanns Abgange 1704 das Musikdirektorat an der neuen Kirche, an der Thomasschule und auch an der Oper zu Leipzig. Ort und Jahr seiner Geburt sind nicht bekannt. Das öffentliche Konzert zu Leipzig gelangte unter seiner Leitung zu bedeutendem Rufe, ebenso die Oper, für welche er auch Mehreres komponirte. 1710 machte er eine Reise nach England, von der er erst 1712 wieder nach Leipzig zurückkehrte. Spätere Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen Kompositionen ist Wenig oder gar Nichts mehr übrig. Gerber führt ein Kyrie und einen vollständigen Jahrgang von Sonntags- und Festgesängen als noch in Manuscript an. Von seinen Opern, die sich durch einen sehr gefälligen Styl ausgezeichnet haben sollen, sind nur zwei dem Namen nach bekannt: „Acontius und Cidippe" und „Rhea und Sylvia". Die letztere wurde 1720 u. A. auch in Hamburg aufgeführt. — Auch ein Orgel- und Instrumentenmacher, Namens Hofmann, wird aufgeführt. Derselbe lebte zu Gotha und erfand 1779 einen Doppelflügel, auf welchem sich auf beiden Seiten zwei Klaviere befanden, so daß vier Spieler zugleich auf dem Instrumente spielen, alle vier Klaviere aber auch für einen Spieler gekoppelt werden konnten.

Hofmeister, Friedrich, geb. im J. 1781, Gründer der bekannten und bedeutenden Musikalienhandlung gleiches Namens in Leipzig. Sie besteht seit dem März 1807 und H. übertrug sie im J. 1852 seinen beiden Söhnen, Adolph und Dr. Wilhelm Hofmeister, die sie auch noch innehaben.

Hohenthal, Elise Gräfin von, eine geborene Ehrhardt aus Wien (1804), hatte vor ihrer Verheirathung mit dem Grafen H. in Leipzig (1828) einen bedeutenden Ruf als Sängerin. Sie erhielt ihre musikalische Bildung in Wien, und von der Natur mit schönen Mitteln und einem anziehenden Aeußern ausgestattet, krönte gleich ihre erste Darstellung auf der wiener Hofopernbühne der glücklichste Erfolg. In der letzten Zeit ihres öffentlichen Künstlerlebens war sie am Stadttheater in Leipzig engagirt; vorher hatte sie aber auch einige kleinere und größere Reisen durch Deutschland gemacht, unter anderen nach Dresden, wo ihr jetziger Mann sie zuerst kennen gelernt zu haben scheint, und wo auch ihr Gesang den allgemeinsten Beifall fand. Ihr Gatte ist derselbe Graf von H., welcher, ein großer Freund der Kunst, 1831 mehrere historische Aufsätze, aus Burney's musikalischem Reisebericht gezogen, in die Leipz. allg. musik. Zeitung lieferte und auch 1835 ebendaselbst (pag. 173) dem Sänger Benincasa einen gut geschriebenen Nekrolog weihete. Seit der Zeit ihrer Verheirathung ist die Gräfin H. nicht mehr öffentlich aufgetreten.

Hohe Stimmen (in der Orgel) sind alle Manualstimmen unter 8′ und alle Pedalstimmen unter 16′, alle Manualquinten unter $2\frac{2}{3}$′, alle Pedalquinten unter $5\frac{1}{3}$′, alle Manualterzstimmen unter $3\frac{1}{5}$′ und alle Pedalterzstimmen unter $6\frac{2}{5}$′, denn da alle Manualstimmen zu 8′ und alle Pedalstimmen zu 16′ die rechte Tonhöhe haben, so sind alle an der Zahl kleineren Stimmen hohe, und an Zahl größere tiefe Stimmen.

Hohlfeld, Johann, geboren zu Hennersdorf in Sachsen im J. 1711 und gestorben zu Berlin im J. 1771, war in seinen jüngeren Jahren daselbst Posamentirer. Viel natürliches Talent und eine seltene Liebe zur Mechanik führten

ihn endlich dieser zu. Er zeichnete sich unerwartet schnell darin aus, so daß sogar Euler und Sulzer auf ihn aufmerksam wurden und seine Studien bestens beförderten, Letzterer zu dem Zwecke ihn auch in sein Haus aufnahm. Als 1747 der londoner Mechaniker Creed, und 1751 Unger zu Einbeck die Möglichkeit einer sogenannten Improvisirmaschine, d. h. einer Maschine auseinandersetzten, welche die Töne, indem sie auf dem Klaviere gespielt werden, unmittelbar auch aufschreibt, war er der Erste, welcher dieselbe wirklich zu Stande brachte. 1752 legte er sie der königlichen Akademie in Berlin zur Prüfung vor. Sie bestand der Hauptsache nach aus zwei Cylindern, welche auf dem Klavier befestigt waren und deren einer das Papier auf-, der andere es abwickelte. Die Töne wurden mittelst anschlagender Bleifedern durch Punkte und Striche angedeutet und hernach als wirkliche Noten niedergeschrieben. H. erhielt von der Akademie 25 Thaler dafür, behielt aber seine Maschine und ging auf ein Rittergut des Grafen Pedewils bei Berlin. Dort soll, wie Gerber meldet, die Maschine 1757 bei einem Brande verloren gegangen sein; Andere sagen, daß diese Angabe unrichtig sei und daß die berliner Akademie nach dem Tode H's die Maschine an sich gekauft habe. Eine andere für den Musiker interessante Erfindung von ihm ist ein Bogenflügel, den er 1754 dem König von Preußen gab (s. Bogenklavier). 1765 erhielt er von demselben eine Gnadenpension, die er auch bis an sein Ende behielt.

Hohlflöte, sonst auch Hohlpipe und Thunflöte genannt, eine Manual- und Labialstimme in der Orgel zu 8′ und 4′, deren Pfeifen entweder von Holz oder Metall, und am zweckmäßigsten offen, von etwas weiterer Mensur wie die des weitesten Prinzipals, und mit so hohem Aufschnitt verfertigt werden, daß der Ton durchaus keine Schärfe hat. Ursprünglich waren die Pfeifen cylinderförmig, um aber das Hohle und Volle ihres charakteristischen Tones noch mehr zu bewirken, wird ihnen oft die Form der Gemshornpfeifen gegeben, von denen sie sich durch mehr Weite und Breite im Labium und durch eine weitere Mündung unterscheiden. Die Pfeifen von Holz geben dieser Stimme mehr ihren charakteristischen Ton, als die von Metall. Wenn sie gleich ursprünglich nur eine Manualstimme war, so findet man sie doch hie und da auch als Pedalstimme 16′ unter der Benennung Großhohlflöte 16′. (Nach Biermann wurde Hohlflöte 8′ früher auch Subbaß und Thunflöte, und nach Prätorius Koppel genannt). Da die H. ursprünglich nur vierfüßig disponirt wurde, so hieß sie zu 2′ Klein-Hohlflöte; sie wird oft in älteren Schriften mit Nachthorn und Waldhorn 2′ verwechselt. Zu $5\frac{1}{3}$′ im Manuale und $10\frac{2}{3}$′ im Pedale heißt sie Groß-Hohlquinte, auch findet sie sich öfter zu $1\frac{1}{3}$′ als Quintflöte; im Pedal zu 2′ oder 1′ Kleinflötbaß.

Hohlpipe und **Hohlquinte,** s. vorherg. Artikel.

Hohlschelle, veralteter Name der Quintatön (s. d.).

Hohmann, Christian Heinrich, geb. den 7. März 1811 zu Niederwern bei Schweinfurt, erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik theils von seinem Vater und dem Lehrer des Ortes, theils von dem Organisten Stepf in Schweinfurt. Schon im Knabenalter erlangte er eine nicht unbedeutende Fertigkeit auf dem Klavier und der Orgel; auch spielte er frühzeitig Violine und versuchte sich

fast auf allen Orchesterinstrumenten. Theoretische Studien waren jedoch seine Lieblingsbeschäftigung. Nach seinem Austritte aus der Ortsschule besuchte er die höhere Bürgerschule zu Schweinfurt und bereitete sich dann für den Lehrerberuf vor. Leider widmete er aber den größten Theil seiner Vorbereitungszeit dem Unterrichte Anderer, indem er sich in Schweinfurt bis zum Uebermaße mit Klavier- und Generalbaß-Unterricht beschäftigte. Die für Schulaspiranten vorgeschriebenen Prüfungen machte er von seinem funfzehnten Jahre an in Würzburg. Von 1830 — 1832 absolvirte er das Seminar zu Altdorf, nachdem er zuvor einige Zeit die Stelle eines Hilfslehrers in Reichenberg bei Würzburg bekleidet hatte. Das Jahr 1833 führte ihn in rascher Folge als Schulverweser nach Hohlbach bei Affenheim, nach Markendorf bei Anspach, dann wieder nach Altdorf, seiner vor Jahresfrist verlassenen Bildungsstätte zurück, wo ihm eine Seminarschule und verschiedene Zweige des Musikunterrichts am Seminar übertragen wurden. In dieser Stellung verblieb er zehn Jahre, bis er 1843 in dem neu errichteten Schullehrer-Seminar zu Schwabach als Lehrer der Musik und des Rechnens eintrat, welches Amt er auch noch gegenwärtig bekleidet. Seinen Ruf als musikalisch-pädagogischen Schriftsteller begründete er zunächst durch seinen praktischen Lehrgang für den Gesang-Unterricht in Volksschulen, dann durch seine Violin- und Klavierschule, drei Werke, die bereits in fünfter Auflage vorliegen und sich eben so sehr durch ihren anziehenden Uebungsstoff, wie durch die methodische Anordnung desselben auszeichnen. Die allseitigste Beachtung indeß verdient sein „Lehrbuch der musikalischen Komposition“ (2 Bände, Altdorf 1856 — 57, bei Peter Hessel), ein Werk, das überall klares Wissen und selbstständiges Denken bekundet und verschiedene Partien der Theorie in ganz neuer Weise behandelt.

Holbach, Paul Heinrich Dietrich, Baron von, geboren um 1723 zu Heidelsheim in der Pfalz, kam jung nach Paris, blieb dort sein ganzes Leben lang und wurde einer der Koryphäen der materialistischen Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts. Gestorben ist er am 21. Januar 1789. Unter seinen Schriften bemerkt man auch zwei, welche durch die damaligen famosen Streitigkeiten zwischen den Anhängern der italienischen und französischen Musik hervorgerufen worden sind; sie führen den Titel: „Arrêt rendu à l'Amphithéâtre de l'Opéra contre la musique française“, Paris 1752, und „Lettre à une Dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra“, Paris 1752. In diesen Schriften erweis't er sich als einen Anhänger der italienischen Musik und stellt sich somit auf die Seite J. J. Rousseau's und des Barons Grimm.

Holberg, Ludwig Freiherr von, der Schöpfer der neueren dänischen Literatur und insbesondere des komischen Theaters der Dänen, geb. den 6. November 1684 zu Bergen in Norwegen und gestorben den 27. Januar 1754 zu Kopenhagen, muß hier erwähnt werden als auch geschmackvoller Violinspieler und überhaupt gebildeter Tonkünstler. Ehe er in den Freiherrnstand erhoben und überhaupt zu Kopenhagen angestellt wurde, machte er Reisen durch Holland, England, Deutschland, Frankreich und Italien, auf denen er sich als Virtuos hören ließ und auch hie und da Unterricht in der Musik gab; das Letztere that er auch nach seiner Rückkehr in Kopenhagen.

Holden, John, Professor der Musik an der Universität Glasgow in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, hat eine sehr gute Abhandlung herausgegeben, die den Titel führt: „An Essay towards a rational System of Music", Glasgow 1770. Sie gehört zu dem Besten, was in damaliger Zeit über Harmonielehre erschienen ist.

Holder, William, Doktor der Theologie, Subdiakonus der königlichen Kapelle, Kanonikus u. s. w., auch Mitglied der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, wurde 1614 in der Grafschaft Nottingham geboren, und war neben seiner großen Gelehrsamkeit auch ein guter Kirchenkomponist und Kontrapunktist. In Dr. Tudway's Collection befinden sich vier Anthems von ihm, die das hinlänglich beweisen. Zu der Verbesserung des Kirchengesanges seiner Parochie trug er wesentlich bei. 1669 gab er „Elements of Speech" heraus, ein Werk, auf das er durch einen Taubstummen geführt wurde, dem er die Sprache wiedergegeben haben soll, und das nach Burney viele lehrreiche Bemerkungen für Vokalkomponisten enthalten soll. 1694 erschien ferner von ihm: „A treatise of the natural grounds and principles of Harmony" (in noch zwei Auflagen 1701 und 1731, zu London). 1697 starb er; in Hawkins Geschichte, Bd. 4. pag. 541 befindet sich sein Bildniß.

Holder, Joseph William, geb. zu London im J. 1765, war zuerst Chorknabe in der königlichen Kapelle und machte dann bei seinem Vater ernstliche musikalische Studien. Darauf wurde er Organist an der Kirche St. George-the-Martyr und nachher Organist in einem Orte der Grafschaft Suffolk. Nachdem er die letztere Stelle achtzehn Jahre bekleidet hatte, zog er sich nach Essex, in der Nähe von Chalmford, zurück und war daselbst noch 1824 am Leben. 1792 war er Baccalaureus der Musik in Oxford geworden, und hat viele Kirchenstücke, Klaviersachen, Lieder und Gesänge komponirt.

Holfeldt (von Einigen auch Hohlfeld geschrieben), Virtuos auf dem Kontrabaß, war in der Grafschaft Schluckenow in Böhmen im J. 1738 geboren. Von seinem Vater ursprünglich zur Handlung bestimmt, machte er 1760 auch in kaufmännischen Geschäften eine Reise nach Flandern; da ihm aber alle seine Unternehmungen dort mißglückten, übte er sich mit mehr Fleiß auf dem Kontrabasse, welches Instrument er schon in seiner Vaterstadt erlernt und mit Liebe kultivirt hatte. Er brachte es schnell zu einer solchen Vollkommenheit darauf, daß er allgemein für den größten Kontrabassisten seiner Zeit gehalten wurde. Daher verließ er denn auch 1765 die Handlung ganz und reis'te als Kontrabaßspieler nach Paris. Daselbst erhielt er eine Stelle im Orchester der großen Oper und ließ sich mehrmals in Solo's auf seinem Instrumente hören. Nach Verlauf von zehn Jahren kehrte er auf Verlangen seines Vaters wieder in seine Heimath zurück, um die Handlungsgeschäfte desselben zu übernehmen. Doch vernachlässigte er dabei auch seinen geliebten Kontrabaß nicht, und noch 1775 hörte ihn Reichardt auf einer Reise durch Böhmen voll Bewunderung ein Konzert spielen. Das Todesjahr H's ist nicht bekannt; wahrscheinlich aber fällt es in das letzte Decennium des vorigen Jahrhunderts.

Holland, Constantin, geb. 1798, studirte um 1822 in Breslau Theologie. Guter Sänger und fertiger Flötenbläser nahm er an dem musikalischen Vereine,

der sich unter den Studirenden Breslau's damals gebildet hatte, regen Antheil, ließ sich auch in öffentlichen Konzerten mehrmals als Flötist mit Beifall hören. Das erhöhte seine Liebe zur Musik und 1823 verließ er daher die Universität, um sich ausschließlich der Kunst zu widmen. Er studirte nun dieselbe mit größter Sorgfalt und in allen ihren Zweigen, und 1829 wurde er als Musikdirektor am Theater angestellt, welche Stelle er noch Mitte der dreißiger Jahre bekleidete. Von seinen Kompositionen sind unsres Wissens nur kleinere Pianofortesachen erschienen.

Holland, Johann David, geb. 1746 (nach Anderen 1748) in der Gegend von Herzberg am Harz, war Musikdirektor an der Katharinenkirche in Hamburg. Als Komponist ward er erst in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bekannt durch einige kleine Klavier- und Vokalkompositionen; dann komponirte er 1780 ein großes Oratorium „Die Auferstehung Christi", das in Hamburg mit vielem Beifall aufgeführt wurde, und 1790 einen Entr'akt zu dem Trauerspiele „Hamlet", den Hummel in Berlin druckte. Die beliebtesten seiner Kompositionen waren die Gesänge mit Klavierbegleitung, deren er mehrere Hefte herausgegeben hat.

Hollander, 1) Christian, ein Kontrapunktist des 16ten Jahrh., war in Holland geboren und stand beim Kaiser Ferdinand I. (regierte von 1556—1564) in Diensten. Man hat von ihm vier- bis achtstimmige geistliche und weltliche Gesänge mit Instrumentalbegleitung, die 1570 zu München erschienen, und dreistimmige Motetten, die Johann Pichler von Schwandorf sammelte und unter dem Titel herausgab: „Triciniorum, quantum vivae vocis, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt" etc., München 1573. Wahrscheinlich war H. zu dieser Zeit schon nicht mehr am Leben. — 2) Hermann H., Musikmeister an der Kollegialkirche St. Maria in Breda, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, ist durch folgendes Werk bekannt: „Jubilus filiorum Dei ex SS. PP. suspiriis musico concentu una, duabus, tribus, quatuor vocibus decantandi", Antwerpen 1648. — 3) Johann H., oder Johann von Holland, war ein niederländischer Kontrapunktist aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, und es befinden sich vier-, fünf- und sechsstimmige Gesänge von ihm in den Sammlungen von Tilman Susato (1543 und 1544). — 4) Sebastian Hollander, oder Holoander, geb. zu Dordrecht am Ende des 15ten Jahrhunderts, war Kapellmeister des Herzogs Wilhelm I. von Baiern und hatte Orlando Lasso zum Nachfolger.

Hollbusch, Johann Sebastian, ein guter Theoretiker und Komponist, der zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Mainz lebte und namentlich durch gründlichen Unterricht in der Musik dort viel Gutes stiftete. Man hat von ihm noch ein „Tonlehrsystem", das in Form von Gesprächen zweier Musikfreunde abgefaßt ist; dann auch einige Violin-Kompositionen, die ihrer Zeit als Unterrichtsstücke beliebt waren.

Hollmann, Madame, s. Crux.

Holluba oder **Holuba,** Franz und Wenzel, zwei Brüder und Beide fertige Waldhornisten, wahrscheinlich aus Böhmen gebürtig, blüheten besonders in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit sie zuerst in der Kapelle zu Kassel, nachher aber bei dem italienischen Theater

in Paris angestellt waren. Hier lebten sie auch noch 1788 und sind aller Wahrscheinlichkeit nie wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Man kennt Horn-Duo's, die den Namen H. tragen und wahrscheinlich von der Komposition eines der beiden Brüder, oder vielleicht beider zusammen, sind.

Holly, Franz Andreas, geboren 1747 zu Böhmisch-Luba und gestorben den 4. Mai 1783 zu Breslau. Er vollendete seine Studien im prager Jesuiten-Kollegium, wurde alsdann Novize bei den Franziskanern, verließ aber diesen Orden wieder vor dem abgelegten Gelübde, um ausschließlich sich der Musik zu widmen. Binnen kurzer Zeit wurde er Musikdirektor bei Brunian, dem Direktor des damaligen sogen. Kotzentheaters, ging dann 1769 zu Koch nach Berlin und war zuletzt als Musikdirektor bei der Wäser'schen Gesellschaft in Breslau. Folgende Bühnenwerke von seiner Komposition sind, größtentheils mit Beifall, zur Aufführung gekommen: „Der Bassa von Tunis", „Die Jagd", „Das Gärtnermädchen", „Der Zauberer", „Das Gespenst", „Gelegenheit macht Diebe", „Das Opfer der Treue", „Der Patriot auf dem Lande", „Der Tempel des Schicksals", „Deukalion und Pyrrha", „Der Irrwisch", „Der Waarenhändler von Smyrna", „Die Verwechslung", „Der Tempel des Friedens", „Der lustige Schuster". Ferner schrieb er mehrere große Ballets, Ouvertüren, Entr'akte, Chöre und Märsche zu Schauspielen, verschiedene Kirchenstücke u. s. w.

Holzbauer, Ignaz, 1711 zu Wien geboren, war der Sohn eines Lederhändlers, der ihn zum Rechtsgelehrten bestimmte. Zu dem Ende mußte er auch die lateinischen Schulen besuchen; doch blieb die Neigung zur Musik stets bei ihm vorherrschend. Um einigen Unterricht darin zu erhalten, machte er die Bekanntschaft der Singschüler des St. Stephanschores. Für allerhand kleine Komödien, die er denselben verfertigte, unterrichteten sie ihn: der Eine im Gesang, der Andere auf dem Klavier, der Dritte auf der Violine u. s. w., so daß er endlich mit ziemlich allen Instrumenten nothdürftig bekannt wurde. Die Theorie der Musik studirte er heimlich nach Fux's „Gradus ad Parnassum" und mit solchem Fleiße, daß er sich bald stark genug fühlte, selbst Sinfonien, Konzerte u. dergl. zu komponiren. Diese ersten Früchte seiner Muse legte er seinen bisherigen Lehrern vor, und diese spendeten ihm ungetheilten Beifall. Ein persönlicher Schüler von Fux ist er nie gewesen. Auf desselben Rath aber wollte er nach Italien gehen, und nahm zu dem Zwecke vorerst Dienste als Sekretär bei dem Grafen Thurn, eigentlich aber nur als Musikus, denn dem Grafen gefiel Nichts an ihm als sein Gesang. Mit demselben reis'te er nach Laibach, und von hier endlich mit einem wiener Arzte nach Venedig. Sein Entschluß, sich hier in der Musik weiter auszubilden, ward durch eine Fieberkrankheit, die ihn zwang, wieder nach seiner Vaterstadt zurückzukehren, vereitelt. Doch hatte unterdessen auch sein Vater seinen früheren Plan mit ihm aufgegeben, und erlaubte ihm, sich nun ganz der Musik zu widmen. Kaum wieder genesen, folgte er einem Rufe des Grafen Rottal als Kapellmeister nach Mähren, wo er dessen italienischer Oper vorstand. Um 1745 kam er nach Wien zurück und ward als Musikdirektor am dasigen Hoftheater angestellt; seine Frau, welche er in Mähren geheirathet hatte, als Sängerin. Zwei Jahre später ging er mit dieser wieder

nach Italien: Mailand, Venedig u. s. w., wo sie drei Jahre verweilten. Von hieraus folgten Beide dann 1750 einem Rufe nach Stuttgart. Während seines Aufenthalts daselbst komponirte er ausschließlich für die Kirche und die Kammer, u. A. die Oratorien „Isacco" und „la Betulia liberata", 21 Messen, 37 Motetten, Miserere's u. s. w. Die Opern, Operetten und Ballette, die er früher schon in Wien komponirt hatte, schätzte er selbst nur als Jugendarbeiten und brachte sie nie zur Aufführung. In Italien hatte er seine Zeit hauptsächlich auf das Studium der Kunst verwandt. 1753 erhielt er den Auftrag, für das neu erbauete churfürstliche Theater zu Schwetzingen das Schäferspiel „Il figlio delle Selve" zu komponiren. Bei seiner Aufführung erhielt es so allgemeinen Beifall, daß H. in demselben Jahre noch als Kapellmeister nach Mannheim berufen wurde, wo er sein Amt mit der neuen Oper „Issipile" antrat und nachher noch mehrere Pastorale's und Singspiele komponirte, unter denen besonders „L'Isola disabitata" und „Don Chisciotto" das meiste Glück machten. 1756 unternahm er eine dritte Reise nach Italien, und zwar nach Rom, um die päpstliche Kapelle kennen zu lernen. Auf der Rückreise besuchte er Florenz, Bologna, Venedig und noch einmal Wien; 1757 komponirte er zu Turin, wohin er zu dem Zwecke expreß von Mannheim gereis't war, für das königliche Theater die Oper „Nitetti", und mit so glänzendem Erfolge, daß er sogleich auch von Mailand aus den Auftrag erhielt, für das nächste Jahr die Oper „Alessandro nell' Indie" zu komponiren. Er reis'te aber erst über Paris nach Mannheim zurück, und 1759 nach Mailand. Die Oper ward dort dreißig Mal hinter einander bei stets überfülltem Hause gegeben. Die vielen Aufträge, welche nach der Zeit noch schnell von italienischen Theater-Direktionen an ihn ergingen, schlug er theils Alters halber, theils weil er kein Gefallen an den damaligen italienischen Sängern fand, gänzlich aus. Er ging nach Mannheim zurück, komponirte zuerst dort noch viele Instrumentalsachen, theils für Orchester, theils für einzelne Instrumente, 1768 die Oper „Ippolito e Arricia", dann 1772 „Adriano in Siria", dann wieder viele Kirchensachen, namentlich Messen, Psalmen, Motetten und italienische Oratorien, wie „La morte di Gesù", „La Giuditta" und „Il Giudizio di Salomone"; 1776 schrieb er seine erste und einzige deutsche Oper „Günther von Schwarzburg" von Klein. Sie ward mit aller Pracht der Scenerie durch's ganze Carneval des Jahres aufgeführt und nachher noch oftmals wiederholt. Ihr folgten dann noch die Opern „La Clemenza di Tito", „Le Nozze d'Arianna e di Bacco" und „Tancredi" (1782); dazwischen 1779 noch das Melodram „Der Tod der Dido". Seine letzte Arbeit, die auch für die gelungenste ihrer Art gehalten wird, war eine deutsche Messe nach der Poesie des Hof-Kammerraths von Kohlenbrenner. Gestorben ist er zu Mannheim an einer Brustentzündung am 7. April 1783; kurz vorher wollte er noch ein Requiem komponiren, das er auch anfing, aber nicht vollenden konnte. Noch ist zu bemerken, daß seit November des J. 1781 sein Gehör sehr schwach geworden war. — Die Thätigkeit H's ist bewundernswerth. Außer seinen vielen Berufsgeschäften und den zahlreichen Kompositionen (über 300 Werke im Ganzen, darunter allein 205 Sinfonien und Konzerte allerlei Art, die indessen nicht mit Unrecht vergessen sind),

widmete er sich mit großer Aufopferung von Zeit und dem strengsten Fleiß dem Unterricht. (Mehrere vortreffliche Künstler sind aus seiner Schule hervorgegangen; auch ging er mit dem Plane um, ein Musikinstitut zu errichten, und mehrere Entwürfe dazu fand man in seinen hinterlassenen Papieren). Zu alledem wußte er Zeit genug zu erübrigen, auch ziemlich alle lateinischen, deutschen und italienischen Dichter zu lesen; den Horaz wußte er fast ganz auswendig. Stellen, die ihm als Lebensregeln besonders gefielen, zeichnete er auf, und aus ihnen entstand zuletzt ein Werk, das er unter dem Titel „So denkt der Mensch und Christ" herauszugeben gedachte, aber noch in Manuscript hinterließ. Ebenso fand man in seinen nachgelassenen Papieren eine Autobiographie, die in dem Octoberhefte des musikalischen Correspondenten von 1790, pag. 107 ff. abgedruckt ist. — Der Hauptvorzug der sämmtlichen Werke H's besteht in der innigsten Verschmelzung einer ausdrucksvollen und fließenden Melodie mit der strengsten harmonischen Reinheit des Satzes; der dramatische Styl ist ihm durchgehends besser gelungen, als der kirchliche.

Holzbogen, Joseph, ein Violinspieler in der münchner Kapelle um die Mitte des 18ten Jahrhunderts, ging 1753 nach Italien und erhielt bei Tartini seine letzte Ausbildung im Violinspielen und der Komposition. 1763 war er wieder in München, nahm seine Stelle wieder ein und starb daselbst als pensionirter Kammermusikus im J. 1779. Burney, der ihn noch im J. 1772 hörte, spendet ihm in seinem musikalischen Reisetagebuche große Lobsprüche. Von seinen Kompositionen ist Nichts gedruckt worden; in Manuscript wurden 6 Sinfonien, 6 Streichtrio's, ein Trio für Oboe, Fagott und Horn und ein dergl. für Violine, Fagott und Baß bekannt.

Holzharmonica, s. Harmonica.

Homet, (spr. —meh), Abbé, war zuerst Chorknabe an der Kathedralkirche in Chartres, um 1730, wurde dann Kirchensänger zu Amiens und erhielt endlich die Stelle als Musikmeister an der Notre-Dame-Kirche in Paris. Hier starb er im J. 1777. Auf der pariser Bibliothek befinden sich von ihm Motetten in Manuscript und auch die Maitrise der Notre-Dame-Kirche besitzt einige Stücke seiner Komposition.

Homilius, Gottfried August, geboren zu Rosenthal an der böhmischen Grenze, am 2. Februar 1714, wurde 1742 Organist an der Frauenkirche in Dresden, wo er eine Kunst auf der schönen Silbermann'schen Orgel entfaltete, die ihm unter Kennern und Laien die größte Ehre brachte. 1755 wurde er Musikdirektor an den drei Hauptkirchen in Dresden und Kantor an der dortigen Kreuzschule, die sich im Musikalischen lange auszeichnete und sich durch seinen treuen Eifer noch mehr hob. Alle seine Geschäfte verrichtete er mit der größten Sorgfalt, die sich an seinen Schülern belohnte. Unter diesen war u. A. auch Hiller. Von seinem Leben ist, wie vom Leben der meisten Kantoren damaliger Zeit, nicht Viel zu erzählen; es war höchst bürgerlich, einfach und anspruchslos, nur der sorglichsten Pflichterfüllung gewidmet, ohne alle Ruhmsucht. Was ihm Schule und Kirche an Zeit übrig ließen, verwendete er auf kirchliche Kompositionen zur Erbauung seiner Mitchristen und zur Förderung der Kunst. Nie

suchte er davon einen äußerlichen Gewinn zu ziehen und bemühte sich kaum sie durch den Druck bekannter zu machen. Wer sie in Abschriften wünschte, erhielt sie. Es ist daher von seinen vielen geistlichen Musikwerken nur sehr Wenig gedruckt worden. Darunter befindet sich eine Passionskantate, gedichtet von Buschmann, 1775; „die Freude der Hirten über die Geburt Jesu", 1777; 6 deutsche Arien im Klavierauszuge für Freunde ernsthafter Gesänge, 1786; mehrere Motetten in der von Hiller in 6 Bänden herausgegebenen Motettensammlung. Weit mehr ist in Manuscript vorhanden, z. B. mehrere Passionen und Kantaten, mehr als 30 ein- und zweichörige Motetten; ein Jahrgang Kirchenmusiken auf alle Sonn- und Festtage, Choralbücher, variirte und fugirte Choräle und Trio's für die Orgel. Seine besten Werke sind über biblische Texte geschrieben; die Dichtungen, die er sonst erhielt, sind so matt, wie seine Arien steif und kalt sind. In Chören hingegen ist er groß; sie sind nicht bloß höchst kunstreich und tiefgedacht, sondern auch bei der strengsten Arbeit außerordentlich fließend, gefühlt und würdevoll, so daß Kunst und Volksthümlichkeit meist aufs Schönste vereint sind. Am beachtenswerthesten sind die meisten seiner Motetten, welche zu den Mustern dieser Gattung gehören. Gleich meisterhaft ist er in der Kunst eines würdigen Choralsatzes. Gestorben ist der würdige Mann am 1. Juni 1785.

Homoeoptoton (ὁμοιόπτωτος — von gleicher Art, gleicher Endung), in der griechischen Musik der Name derjenigen Generalpause, die nicht bei Gelegenheit eines vollkommenen Tonschlusses gemacht wurde. Eine Generalpause, die auf einen ganzen Tonschluß folgte, hieß Homoeoteleuton (von ὁμοιοτέλευτος — gleich endigend, alsbald, zusammen endigend).

Homoeoteleuton, s. den vorhergehenden Art.

Homophonie (von ὁμοφωνία — der Einklang), hieß bei den Griechen diejenige Art des Gesanges, wo eine Hauptstimme von zwei oder noch mehreren anderen im Einklang (oder in der Octave) begleitet ward; nachgehends und auch jetzt noch versteht man darunter jede Einstimmigkeit des Tonsatzes, gleichviel ob mit oder ohne Begleitung, also die Einstimmigkeit für sich, eines einzelnen Instruments, oder zwischen mehreren verschiedenen Stimmen oder Instrumenten. Das Adjektiv homophonisch hat dieselbe Bedeutung.

Honorio, Romoaldo, ein Camaldulensermönch und Komponist lebte in Italien um die Mitte des 17ten Jahrhunderts. Walther führt von ihm vier- bis achtstimmige Messen, drei- bis fünfstimmige Psalmen, Konzerte für eine bis vier Stimmen mit dem Basso continuo für Orgel, vier- bis achtstimmige Litaneien an. In der Sammlung, die Ambrosius Prose in Leipzig 1641 bis 1646 herausgegeben hat, befindet sich eine Motette von H.

Hook, (spr. Huk) Jacob, und nicht John, wie Gerber schreibt, wurde zu Norwich im J. 1746 geboren, und hatte den Organisten Garland daselbst zum Lehrer in der Musik. Nachgehends wurde er an mehreren Kirchen in London Organist. Im J. 1629 war er noch am Leben. Man rühmte ihn als einen geschickten Orgelspieler, und dann war er auch ein äußerst fruchtbarer Komponist. Man kennt von ihm ein Oratorium „the Ascension", 12 Opern und Melodramen, viele Sonaten für Klavier allein und für Klavier mit Begleitung einer Violine

oder Flöte, Variationen, Divertissements und eine Schule für Klavier, endlich auch mehr als zweitausend ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Hooper, (spr. Huper) Edmond, war zu Ende des 16ten und zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Organist an der königl. Kapelle und an der Westminster-Abtey zu London und starb daselbst am 14. Juli 1621. Er war als Orgelspieler und Komponist seiner Zeit sehr geschätzt und ist einer der Verfasser des Psalmwerks, welches 1594 zu London herauskam. In der Barnard'schen Sammlung befinden sich einige Anthems von ihm.

Hopser, auch Hops-Anglaise, ein im $^2/_4$-Takt stehender, ursprünglich englischer Tanz von lebhaftem Charakter. In Deutschland hört man auch hie und da von einem Hops-Walzer reden. Es ist dieser im Grunde nichts Anderes als jener englische Tanz, nur das er nach Walzerart getanzt wird. Der Name Hopser u. s. w. kommt wohl nur von der Art und Weise her, wie die Schritte dabei gemacht werden, nämlich nicht geschleift, wie bei dem gewöhnlichen Walzer, sondern hüpfend, hopsend.

Horae regulares hießen bei dem katholischen Klerus diejenigen Stunden, in welchen die täglichen Andachtsübungen in der Kirche durch Beten und Singen verrichtet werden müssen.

Horn, wegen seiner ehemaligen besondern Bestimmung zum Gebrauch auf der Jagd auch Waldhorn genannt, ital. Corno, Corno di Caccia (spr. Katscha), franz. Cor, Cor de chasse, (spr. Schaff'). In seiner bis jetzt gemeinüblichen Form ist das Horn ein Blasinstrument ohne Tonlöcher, das aus einer langen von Messing-, seltener Silberblech zusammengelötheten Röhre besteht, welche in einem weiten, Sturz oder Stürze genannten, Schalltrichter endigt, um bequemer getragen und überhaupt behandelt werden zu können, mehr-, gewöhnlich vierfach rund, auch wohl anders (s. weiter unten), zusammengewunden ist und mittels eines metallenen Mundstücks mit conischem Kessel und schmalem Raude angeblasen wird. Die durch das Zusammenwinden neben einander gelegten Röhren sind wieder dergestalt aneinandergelöthet, daß sie sich nicht aus ihrer Lage verschieben können. Von der Trompete unterscheidet sich das Horn nicht allein durch die größere Länge seiner Röhre, den weiteren Schalltrichter, die rund geformte Windung und den mehr sanften, weniger grellen und schmetternden Ton, sondern wesentlich auch dadurch, daß seine Röhre, nicht wie bei der Trompete, überall, vom Mundstück bis zum Schalltrichter, gleich weit oder eng, vielmehr am oberen Ende (am Mundstück) am engsten ist (ungefähr $^1/_3$ Zoll weit), und nun allmählig sich bis zu einem halben Zoll erweitert, von wo an dann sich schon der Schalltrichter zu bilden anfängt, der in seinem äußersten Umfang gemeiniglich eine Weite von 12 Zoll im Durchmesser hält. Dieses verjüngte Zulaufen der Hornröhre bewirkt auch, daß ihre Länge mehr als 16' (gegen 19') beträgt, während ihr Tonmaß doch nur 16 füßig ist, d. h. ihr tiefster Ton C ebenso klingt, wie das tiefe C eines 16füßigen Orgelprincipals. Die Trompete steht um eine Octave höher, hat also 8 Fuß Ton, und ihre Röhre ist daher auch, weil sie überall gleich weit ist, grade nur 8' lang. Da das Horn, in seiner gewöhnlichsten, allgemein üblichen Beschaffenheit, ein Instrument ohne

Tonlöcher ist, so enthält es natürlich auch nur diejenigen Töne, d. h. können nur diejenigen Töne ohne jedes weitere Kunstmittel vermittels eines mehr oder weniger starken Anblasens, verschiedener Bildung der Lippen und des Ansatzes, darauf hervorgebracht worden, die nach der Natur und dem Wesen der sogenannten Aliquot- oder mitklingenden Töne in seinem ersten Grundtone enthalten sind. Dieser ist allgemein angenommen, nach der Notenfigur das tiefe C, und so gestaltet sich denn folgende Tonreihe als seine natürliche Scala

die aber in Folge des 16füßigen Tonmaßes noch um eine Octave tiefer klingt. Das ist indessen nicht so zu verstehen, als ob alle in dieser Tonreihe liegenden Intervalle in jedem Horntonstücke und zu allen Zeiten benutzt werden könnten, sondern wir wollten dadurch nur die äußersten Grenzen bezeichnen, die das Horn mit seinen Klängen zu berühren im Stande ist. Um die zwischen dieser Tonreihe liegenden Intervalle auf demselben hervorzubringen, und daher auch aus anderen Tonarten als C-Dur blasen zu können, bedient man sich verschiedener Kunstmittel. Zu ersterem Zwecke zunächst des sogenannten Stopfens, welches in einer gewissen mehrern (weitern) oder wenigern Hineinbewegung der halb zusammengebogenen Hand in den Schalltrichter besteht, wodurch die Luft in ihrem Ausströmen gehemmt und der Ton also nothwendig höher, oder verhältnißmäßig auch tiefer klingend gemacht wird. Wie dieses geschieht, wie weit die Hand in den Trichter gesteckt werden muß, und auf welche Weise, läßt sich mit Worten nicht wohl beschreiben, sondern ergiebt sich theils aus dem eigenen Gefühle des Bläsers, oder muß, wie noch so manches Andere in der Kunst des Hornblasens, theils diesem praktisch gezeigt, gelehrt werden. Daher kann sich denn auch ein Hornvirtuos weniger als jeder andere Instrumentalist bloß durch sich selbst oder nach einer theoretischen Hornschule bilden. Der zweite Zweck wird erreicht durch Aufsetzen verschiedener sogenannter Bügel oder Bogen (auch Setzstücke oder Krummbogen genannt) oben auf das Mundstücks-Ende der Hornröhre, wodurch diese noch um so viel verlängert wird, als nöthig ist, um ihren Grundton in den derjenigen Tonart zu stimmen, aus welcher das Tonstück geht. Begreiflicher Weise kann diese Stimmung nur nach der Tiefe zu geschehen, denn je länger eine Röhre ist, in welcher durch Vibration der Luft Töne erzeugt werden, desto entfernter sind ihre Schwingungsknoten, und desto tiefere Töne lassen sich also in ihr erzeugen, oder — was dasselbe ist — desto tiefer liegt ihr Grundton, und kürzer läßt sich die Hornröhre nicht machen. Daraus folgt dann auch der allgemeine Satz, daß ein anderes als in C gestimmtes Horn immer einen tiefer liegenden Tonumfang hat. Durch Aufsetzen solcher, die ursprüngliche Hornröhre verlängernder Bügel, werden nun B-, F-, Es-, G-, A-, D-, etc. Hörner gebildet, d. h. Hörner, die in B, F etc. stimmen, oder deren Grundton B, F, Es etc. ist. Die Tonstücke für

solche verschieden gestimmte Hörner werden indeß immer in C geschrieben, und nur darüber bemerkt, in welchen Ton, in welche Tonart das Instrument gestimmt werden soll. Daher die Ausdrücke Corno in B, Corno in Es u. s. w. Die Notenfigur in C klingt dann, auf einem solchen Instrumente geblasen, immer wie in B, Es etc. und die ganze Leiter von C wie die von B, Es u. s. w. Die tiefste Stimmung ist immer die in B, welche Corno in B basso bezeichnet wird, zum Unterschiede von Corno in B alto (s. unten). Sie steht um eine große None tiefer als die Violine (mit Rücksicht auf das 16füßige Tonmaß); somit klingt der Satz:

a)

wie:

Die Stimmung in D steht eine kleine Septime tiefer als die Violine. Jener Satz a) klingt also wie:

Die Stimmung in Es klingt um eine große Sexte tiefer; die in E um eine kleine Sexte tiefer; die in F um eine große Quinte; die in G um eine kleine Quarte und die in A um eine kleine Terz tiefer als die Violine (also mit der A-Klarinette ganz gleich). Beispiele bedarf es nach Obigem wohl nicht weiter. Die Stimmung in B alto steht um eine Octave höher als die vorige in B basso, also nur einen ganzen Ton tiefer als die Violine oder mit der B-Klarinette gleich. Der Satz:

klingt wie:

Für die Stimmung in As, H, Des und Ges, welche zudem nur höchst selten vorkommen, hat man gewöhnlich keine eigenen Setzstücke, sondern die Bläser helfen sich dabei mit dem Ausziehen des Instrumentes, was aber niemals vollkommen

genügt und daher gern vermieden wird. Ist schon dieser Umstand eine Unvollkommenheit an dem (gewöhnlichen) Horne, die seinen Gebrauch sowohl zu obligaten als auch bloßen Orchesterpartien sehr beschränkt, so stellt sich dieselbe noch mehr heraus, wenn man bedenkt, das alle jene als Viertel geschriebenen Noten in den obigen Beispielen, welche hornleiterfremde Töne bezeichnen, nur durch Stopfen und künstliche Embouchure sehr schwer angegeben werden können, daher einen dumpfen, gegen die hellen, natürlichen Töne sehr abstechenden, fast heisern Klang haben, und deshalb auch nur im höchsten Nothfall (im Tutti sind sie fast ohne alle Wirkung) anzuwenden sind, und daß selbst im gelungensten Falle fast alle abgeleiteten (nicht natürlichen) Töne, auch in Beziehung auf die jetzt herrschende Temperatur, niemals ganz rein angeblasen werden können. In den hohen Stimmungen A und B alto sprechen die oberen Töne meist gar nicht an; die oben im Beispiele a) als es, b und a geschriebenen Töne, unter denen das b noch den besten Klang hat, können nur in kürzerem Zeitwerthe und sehr selten als lang aushaltend vorkommen; cis, h und fis aber gar nicht, die immer so gestellt werden müssen, daß sie sich an den Ton, der eine kleine Stufe höher liegt, also von dem sie den Leitton bilden, anschmiegen, anlehnen, und das muß allemal ein natürlicher Ton sein, z. E.

Will man, (was öfter sogar nothwendig wird) in der Harmonie einmal dem Horne die Septime geben, so kann das nur geschehen, wenn der folgende auflösende Ton ein natürlicher ist, oder man muß die Septime ohne Auflösung lassen und sie in einer andern Stimme verdoppeln, wo sie ihre gehörige Auflösung erhalten kann, die alsdann aber zu schwach gegen die vorhergehende Dissonanz hervortritt. Nicht selten auch ist man sogar gezwungen, die beiden im Orchester vorhandenen Hörner, die sich hinsichtlich ihres Tonumfangs niemals oder doch selten im Satze erreichen dürfen (das erste muß immer höher stehen als das zweite), so fortschreiten zu lassen, daß der Gang der Stimmen, wenn auch nicht gradezu fehlerhaft, doch matt, gezwungen und unmelodisch erscheint. Ein und denselben Ton hintereinander abstoßen kann man wohl auf einem gewöhnlichen Horne, aber eine stufenweise Tonfolge ist auf ihm rein unmöglich und wo sie erzwungen wird, ohne alle schöne Wirkung. Es kann daher in einer großartigern und combinirtern Orchestermusik nöthig werden, daß man 4, ja 6 Hörner anbringt, nämlich je zwei und zwei in einer andern Stimmung, um alle Intervalle (durch Verschiedenheit der Stimmung werden auch die natürlichen Töne verschieden) von diesem Instrumente ausführen lassen zu können, während doch bei einer andern, vollkommnern Beschaffenheit des Instrumentes schon zwei Hörner recht wohl dazu hingereicht hätten. Um dies nun zu bezwecken und allen jenen zu fühlbaren Uebelständen abzuhelfen, verband man wohl schon zwei Hörner von verschiedenen Dimensionen (also auch verschiedener Stimmung) mit einander. Allein das An- und Absetzen, oder

wenigstens das Drehen des Hornes vor dem Munde, das doch nicht in jedem Augenblick geschehen kann, bot wieder andere Schwierigkeiten dar, und vermehrte im Grunde die vorhandenen Mängel durch noch manche andere, so daß die Sache bald unterblieb. Die sogenannten Inventionshörner (franz. Cors à piston, spr. —ong), die hiernach erschienen, kommen dem Ziele schon näher. Innerhalb des Zirkels der Röhrenwindungen nämlich hatten dieselben zuerst zwei kurze Zapfen, in welche zwei Röhren paßten, die in Krümmungen innerhalb des Zirkels fortliefen und nach Gefallen mehr oder weniger herausgezogen werden konnten, wodurch der Ton augenblicklich, wegen der schnellen Verlängerung der Röhre, verändert wird; da aber durch das Ziehen die Zapfen bald schadhaft werden können, so hat man sie später ziemlich ¼ Elle lang gemacht und sie so eingerichtet, daß sie, etwas auswärts gebogen, beim Ausziehen neben den Windungen vorbeigehen, und das eine Ende daß des einer Ventilfeder in der Orgel ähnlichen Zuges in den Zapfen hineingeht, während das andere denselben umschließt, wodurch dann eine ziemliche Reinheit und Gleichheit der Töne auch auf die Dauer bewirkt wird. Andere darauf hinausgehende Verbesserungen des Instruments wollen wir weiter unten in dem geschichtlichen Theile dieses Aufsatzes berühren. Indeß die vollkommensten und zweckmäßigsten von allen Arten Hörnern sind die neuesten Ventilhörner. Die Ventile sind mechanische Vorrichtungen, mittels welcher der Spieler nach Belieben bald den einen, bald den andern Luftweg in der Hornröhre sperren oder öffnen, dadurch denselben augenblicklich verkürzen oder verlängern, und somit den Ton auch augenblicklich, und nur auf so lange Zeit als nöthig ist, erhöhen oder vertiefen kann. Es sind das Stückchen Röhren oder hohle Cylinderchen, welche in an gewissen Gegenden der Hornröhre angebrachte Seitenöffnungen passen, und querlaufend jene durch den Niederdruck auf außerhalb angebrachte Feder (Klaviatur) mit den Fingern entweder verschließen oder öffnen. Schon durch zwei solcher Ventile kann das Horn eine vollständige und gleichmäßig kräftig tönende chromatische Tonleiter durch seinen ganzen Tonumfang erhalten, wenn nämlich eines davon den Luftstrom einen kleinen Umweg zu machen nöthigt und so den Ton um einen halben Ton erniedrigt, und das andere, dessen größerer Bogen auch den Umweg des Luftstroms vergrößert, den Ton um einen ganzen Ton vertieft. Indessen blieben bei der Einrichtung nur von zwei Ventilen auch noch einige Mängel übrig. Einmal fehlte dabei in der chromatischen Tonreihe noch das tiefe Gis oder As, und dann waren auch die vorhandenen übrigen Töne noch nicht völlig und durchaus rein. Die Ursachen davon hier anzugeben, wäre zu weitläufig. Man sehe darüber Gottfr. Weber's Ausführliche Abhandlung in der „Cäcilia" Bd. 17, pag. 73 ff. Ein Horn mit drei Ventilen ist das vollkommenste, nämlich mit 1 ganztönigen und 2 halbtönigen, von welchen letzteren das eine das B in H, und das andere das C in A erniedrigt, oder mit 1 ganztönigen, 1 halbtönigen und einem dritten, das eine Erniedrigung von einer kleinen Terz bewirkt, also so viel als jene beiden ersten zusammen (eingestr. c in a). Der Gewinn, welchen letztere Einrichtung gewährt, ist überwiegend, sowohl hinsichtlich der Zahl der Töne als ihrer Reinheit, namentlich

aber, wenn mit dem Ventilspiele zugleich das Stopfen, das dadurch nicht ganz aufgehoben oder beseitigt sein soll, verbunden wird. Eine eigene, große Mannichfaltigkeit von Effekten entspringt für den Hornisten aus solcher Verbindung. Es steht dann in der Willkühr des Spielers, nicht allein jeden Ton, welcher sonst nur gestopft zu heben war, jetzt auch als natürlichen Ton zu blasen, sondern auch umgekehrt jeden Ton, welchen er bisher nur als natürlichen Ton gekannt hatte, nunmehr als gestopften zu behandeln. Denn z. B. um den Ton c als gestopften hören zu lassen, braucht man nur cis zu greifen und zu blasen und dann durch das Stopfen einen halben Ton zu erniedrigen u. s. w. Diese Abwechselung von kräftigen Naturtönen mit gestopften bringt ein schönes pianissimo, gleichsam ein Echo hervor, welches die Sordinen (Dämpfer) entbehrlich macht. Ueber diese Sordinen der Hörner siehe den Art. Dämpfer. — So wie nun nicht zu leugnen ist, daß durch die Ventile das Horn viel an Freiheit und größere Unbeschränktheit der Behandlung gewonnen hat, so ist ebenfalls nicht zu leugnen, daß sein Ton viel von seinem romantischen Zauber eingebüßt hat und gleichsam ein Zwitterding zwischen Horn und Trompete geworden ist; ferner daß die größere Unbeschränktheit in der Behandlung auch eine größere und nachtheilige Unbeschränktheit in der Verwendung des Instrumentes bei Orchestersätzen hat eintreten lassen. Das Horn wird jetzt viel zu sehr als bloßes Füll-Instrument, als Lärmverstärkungs-Mittel gebraucht und sticht nur in den seltensten Fällen in seiner charakteristischen Eigenthümlichkeit bedeutsam hervor. Diese scheint uns in den Partituren unsrer älteren Meister mehr gewahrt und es sollte unsrer Meinung nach darauf gesehen werden, daß in diesen wenigstens der volle, reine Klang des Naturhornes nicht verloren gehe und daß man sich hier nicht der Ventilhörner mit ihrem unleugbar etwas kollernden und meckernden Tone bediene. Als Instrument für's Solo wollen wir das Ventilhorn gern gelten lassen; doch darf ihm auch in dieser Beziehung nicht gar zu Viel zugemuthet werden, und einfache Gesangsstellen werden immer besser wirken, als alle Passagen, Triller u. s. w. Im Orchester wirkt das Horn, bei lebhaftem Tonsatze, am mächtigsten, wenn es mit den übrigen Blechinstrumenten vereinigt fortschreitet; bei länger gehaltenen Klängen aber, überhaupt bei sanfterm und ruhigerm Tonsatze, wenn es mit dem Quartett oder den Rohrinstrumenten zusammenwirkt. Verzweigtere Tonfiguren und Verzierungen, als Triller, Doppelschlag u. s. w. wirken im Orchester gar nicht; hier muß der Satz einfach sein; nur bei Solostellen können dergleichen Dinge zuweilen mit Erfolg angewendet werden. — Wir gehen nun zur Geschichte des Horns über. Seine Erfindung verliert sich bis ins tiefste Alterthum, denn schon in den Nachrichten über die ältesten Völker wird seiner gedacht, indem dieselben Thierhörner zu musikalischen Instrumenten umgestalteten. Der Erste, welcher solchen Gebrauch davon machte, soll der Chinese Khy-pe gewesen sein; indessen ist darüber nichts Gewisses bekannt und der eigentliche erste Erfinder des Hornes noch nicht ergründet. Das läßt sich nicht bezweifeln, daß die Pfeife älter ist als das Horn, obschon bereits die ältesten Hebräer Hörner aus Holz verfertigten, die Anfangs lang und grade waren, (wie das noch jetzt in manchen Gegenden aus Holz und

Weidenbast verfertigte Kuhhorn, auf welchem die Hirten beim Austreiben des Viehes blasen, und das 4 bis 6 Töne enthält), später aber etwas gebogen wurde (Krummhörner), und nachher sogar auch Hörner aus Metall (Silber); denn die meisten Instrumente, welche wir in dem alten Testament von Luther mit dem Namen Posaunen verzeichnet finden, waren wohl nichts Anderes als Hörner mit Mundstück und Stürze (Schurz, Schalltrichter, Stilp), welche letztere einfach war oder auf allerlei Weise verziert wurde. Bei den Römern, weniger bei den Griechen, treffen wir diese halbgebogenen Hörner in allerhand Gestalten und Größen, oft sehr schwer. Erst im J. 1680 kam man (wer?) in Paris auf den Gedanken, das lange Hornrohr der bequemern Behandlung wegen zirkelförmig zu biegen und zusammenzulegen, wie es jetzt ist. In dieser Gestalt sah es dort der Graf Franz Anton von Spörken aus Böhmen († 1738) der so viel Gefallen daran fand, daß er zwei seiner Bedienten das Instrument blasen lehren ließ, und durch diese dann, deren Namen nie bekannt geworden sind, es in eben der Gestalt nach Deutschland verpflanzte. Auch schickte er nachgehends noch einen gewissen Wenzel Sweda aus Lissa auf seine Kosten zu eben dem Zwecke nach Paris. Nach einer andern aber fabelhaften Sage soll unser Horn in Deutschland wirklich erfunden worden sein. Die Thüringer Bauern nämlich sollen ehedem bei ihren Lustbarkeiten sich häufig der Trompeten bedient, und da ihnen dies von ihrem damaligen Landesherrn, weil Trompetenmusik Hofmusik sei, verboten worden, die Trompeten zusammengebogen und ihnen den Namen Horn gegeben haben. Von der Zeit an, wo das Horn nicht hauptsächlich zur Jagdmusik sondern auch zu allen anderen Musiken verwandt wurde, verbreitete es sich denn auch immer mehr und war mancherlei Verbesserungen unterworfen. Die ältesten Hörner jetziger Art standen in Es, wie die Trompeten. Ihnen folgten dann zuerst die G- und dann die B-Hörner. Bald verfertigte man auch F-Hörner und hiernach erst erschienen die Krummbogen und Aufsatzstücke. Die Inventionshörner erfand zwischen 1753 und 1755 Anton Joseph Hampel in Dresden (s. d.). Die ersten davon ließ er von dem Waldhornmacher Joh. Werner dort verfertigen. Andere behaupten, ein Künstler in Hanau habe sie erfunden, wissen aber keinen Namen anzugeben. Hampel ist auch der Erfinder der Sordinen, die nach ihm aber von Vielen verändert und verbessert wurden, z. B. von Thürschmidt, Werner, Krause u. A. Carl Thürschmidt verbesserte 1781 das Inventionshorn dadurch, daß er die Röhren kreuzweis legen ließ, damit der Wind ungehindert fortlaufen könne, da bei den in Zirkel gelegten Krümmungen die eine Röhre sich bald rechts bald links wendet und der Wind somit immer anstößt, was das Blasen erschwert. Raoux in Paris verfertigte zuerst ein solches Instrument von Silber. Krause in Berlin verfertigte gegen 1796 die besten verbesserten Inventionshörner. Kölbel in Petersburg war der Erste, der durch Klappen und einen halbrunden Deckel auf dem Stulp dem Instrumente eine chromatische Tonreihe zu geben versuchte. Er nannte sein so verbessertes Horn Amor-Schall (s. d.). Bergonzi brachte nächstdem silberne Klappen an dem Horne an und Bini verfertigte das erste tiefe B-Horn. Die Idee, zwei Hörner miteinander dergestalt zu verbinden, daß sie beide nur

mittels eines einzigen Mundstückes angeblasen würden, faßte der Dilettant Charles Clagget (s. d.) in London. Er setzte ein D- und ein Es-Horn zusammen; durch eine oben unter dem Mundstück angebrachte Klappe konnte der Luftweg in dem einen oder andern Horne nach Belieben gesperrt oder geöffnet werden. — Das von Meifried erfundene Cor à piston (streng genommen nichts Anderes als ein Inventionshorn) verbesserte der Instrumentenmacher Sax in Brüssel durch sein Cor omnitonique (s. d.). — Jean Brun, erster Waldhornist an der königl. Kapelle in Berlin, setzte einen Lack zusammen, der, wenn das Horn gleich nach seinre Fertigung damit inwendig überzogen wird, sein Metall gegen allen Rost und Grünspan schützt, zugleich aber auch seine Unebenheiten ausgleicht und dadurch den Ton reiner macht. Das Verdienst der Erfindung der Ventilhörner gehört dem Kammermusikus Heinrich Stötzel aus Pleß in Oberschlesien. Die erste Nachricht von seiner Erfindung gab Kapellmeister Bierey in der Leipz. allg. mus. Zeitung 1815, pag. 309 und nachgehends Fr. Schneider ebendas. 1817, pag. 814. Ob ein Hr. Blümel, wie es ebds. 1818, pag. 531 heißt, wirklich Theil daran hatte, können wir nicht entscheiden. Anmaßend ist es aber, wenn der Franzose Dauverné sich die Erfindung zuschreibt. Das erste Instrument der Art mit drei Ventilen verfertigte der Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz im J. 1830. — Das Posthorn, über dessen erste Entstehungszeit nichts Näheres und Zuverlässiges bekannt ist, unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Waldhorn nur durch kleine Dimensionen, also eine höhere Tonlage, aber eben deshalb auch geringern Tonumfang und weniger Rundung und Reinheit des Klanges. Um ihm indessen mehr Mannichfaltigkeit und Annehmlichkeit zu geben, hat man es in neuerer Zeit ebenfalls mit Klappen verfertigt, wie das sogenannte Jubel- öder Jägerhorn, das eigentlich eine Trompete mit Hornmundstück ist, wie jenes Posthorn ein Horn mit Trompetenmundstück; daher bei diesem das Schmetternde und bei jenem das Volle und Runde des Tones. Das Jubelhorn, das auch Flügelhorn und Klappen-Flügelhorn heißt, und zu den neuesten Hornerfindungen gehört, wird aus Messing und Kupfer verfertigt, und ist nur einmal gebogen, hat aber, um gleichwohl einen größern Tonumfang zu erhalten, eine weitere Röhre. Es hat die Scala vom kleinen h bis zum zweigestrichenen c in chromatischer Folge, klingt jedoch eigentlich um eine Octave tiefer. Es werden übrigens solche Klappenhörner jetzt in vrrschiedenen Dimensionen verfertigt. Ohne Klappen ist das Jubelhorn dem sog. russischen Horn (s. d.) ähnlich und besitzt höchstens nur 5 Töne: Prime, Quinte, Octave, Decime und Duodecime (die Quinte der Octave). Siehe das Weitere unter Klappenhorn und Buglehorn.

Horn, August, geb. den 1. September 1825 zu Freiberg, kam 1843 auf das damals gegründete Konservatorium zu Leipzig, woselbst er drei Jahre lang studirte, und lebt auch jetzt noch in Leipzig als Musiklehrer und Komponist. Von seinen Arbeiten kennen wir Ouvertüren für Orchester, Klavierstücke und Gesänge (wovon auch Mehreres im Druck erschienen ist), die alle mit Talent und Geschick gemacht sind. Ferner hat er sich durch Bearbeitung classischer Werke, wie z. B. von Beethoven, Weber, Mendelssohn für zwei Pianoforte's

zu 4 und 8 Händen bekannt gemacht. 1852 erhielt er auf dem schlesischen Musikfest zu Liegnitz den Preis auf ein doppelchöriges Männerquartett, das aber Eigenthum der Unternehmer geblieben und daher im Musikalienhandel nicht erschienen ist.

Horn, Carl Friedrich, geb. den 13. April 1762 zu Nordhausen, war ein Schüler des Organisten Schröter in seiner Vaterstadt, und ging mit fünfundzwanzig Jahren nach London, wo er in dem sächsischen Gesandten, Grafen Brühl, einen eifrigen Protector fand. In London gab er auch sein erstes Werk, Klaviersonaten, heraus, das ihn vortheilhaft bekannt machte. Auf Empfehlung Clementis und einiger Personen aus der Aristokratie wurde er zum Klavierlehrer der königl. Prinzen erwählt, und 40 Jahre nach seiner Ankunft in England, also im J. 1823, machte ihn Georg IV. zum Organisten an der königl. Kapelle. — Gestorben ist er am 3. April 1830. Man hat von ihm mehrere Hefte Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, Divertissements für Harmoniemusik, Variationen für Klavier, Violine und Violoncell, und eine Generalbaßschule. Sein Sohn, Carl Eduard H., wurde zu London im J. 1786 geboren, lernte zuerst bei seinem Vater Musik und hatte dann einigen Gesangunterricht bei Rauzzini. Darauf debütirte er mit einigem Glücke als Sänger auf dem englischen Operntheater und schrieb auch für dieses eine Oper, die keinen Erfolg hatte, später aber eine andere „the Bee-hive", die mehr Glück machte. Nachdem er eine Zeit lang die Bühne nicht betreten hatte, erschien er im J. 1814 wieder auf derselben und wurde vom Publikum günstig aufgenommen. Neben englischen Gesängen hat man auch von ihm an 15 Opern, z. B. „Lalla Rookh", „the Wizard", „Charles the Bold", „the magic Bride u. s. w. — Gestorben ist er in den Vereinigten Staaten von Amerika im J. 1849.

Horn, Ferdinand, Harfenvirtuos, aus Breslau gebürtig, lebte 1786 zu Berlin, 1787 zu Hamburg, 1792 wieder in Breslau, 1793 in Leipzig u. s. w., überhaupt niemals lange an einem Orte, sondern stets umherreisend. Es war daran sein unordentliches Leben schuld, denn überall machte er Schulden und mußte dann immer bald heimlich die Flucht nehmen, als Harfenspieler wohl, nicht aber als Mensch den besten Ruf zurücklassend. Um den Nachforschungen der Polizei zu entgehen, sah er sich auch öfters genöthigt falsche Namen anzunehmen, und dies macht es ganz unmöglich, eine treue Geschichte seines Lebens aufzustellen, was um so bedauernswerther ist, da er, und nicht mit Unrecht, den Ruf eines der größten Harfenvirtuosen seiner Zeit genoß. An allen Orten, wo er sich hören ließ, fand er den allgemeinsten Beifall und über sein fertiges und gefühlvolles Spiel vergaß man bald das Abstoßende seiner ärmlichen und schmutzigen äußern Erscheinung. Seit dem Jahre 1813 hat man Nichts mehr von ihm gehört und wahrscheinlich ist er auch zu jener Zeit gestorben.

Horn, Franz Christoph, Belletrist, geb, den 30. Juli 1783 zu Braunschweig, fungirte seit 1803 als Gymnasiallehrer erst zu Berlin, dann zu Bremen, entsagte 1809 wegen Kränklichkeit seiner Stelle, hielt seitdem in Berlin Vorträge über Literaturgeschichte und starb den 19. Juli 1837. Seine Romane, Novellen

und lyrischen Dichtungen sind jetzt vergessen; dagegen verdienen seine literarhistorischen und kritischen Arbeiten Anerkennung. Er wird in d. Bl. erwähnt, weil er sich auch als Schriftsteller über Musikalisches bekannt gemacht hat; so befinden sich in der Leipz. allg. musik. Zeitung und in der „Cäcilia" schätzenswerthe größere und kleinere Abhandlungen und Aufsätze von ihm.

Horn, Johann Caspar, ein kunstgebildeter Dilettant der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte als Doctor der Rechte zu Dresden und gab von 1664—1681 viele Instrumental- und Vokalsachen heraus, die sich einer regen Theilnahme erfreuten, z. B. das „Parergon musicum", das in fünf Theilen zu Leipzig erschien und eine große Menge Sonaten, Allemanden, Ballette, Sarabanden u. s. w. für 5 Instrumente enthielt; andere Sammlungen der Art erschienen auch 1677 in Leipzig von ihm; ferner ein- bis sechsstimmige Arien und Kanzonetten mit Begleitung von 5 Violinen oder Flöten und einem Kontrabaß, und dergleichen Sachen mehr, welche für die jetzige Zeit aber gar kein Interesse mehr haben.

Horn, Johann Gottlob, von 1779—1796, wo er starb, Klavier-Instrumentenmacher und Orgelbauer zu Dresden, wurde geboren zu Nickern bei Dresden im J. 1748 und lernte seine Kunst von 1771—1773 bei dem berühmten Stein zu Augsburg, nachdem er vorher bei Keitel in Dresden sich zu einem tüchtigen Tischler gebildet hatte. Von Stein kam er dann zu Friederici in Gera, wo er bis zu der Zeit, in welcher er sich selbst zu Dresden etablirte, verblieb. Das erste Klavier, das er in Dresden verfertigte, erhielt der regierende Graf Reuß zu Köstritz, und gleich dieses erste Produkt seiner Kunstgeschicklichkeit fiel so gut aus, daß es die festeste Grundlage zu seinem nachherigen großen Ruf legte. Seine Fabrik ward bald eine der bedeutendsten in ganz Deutschland. Wohl gegen 1000 Instrumente sind in der kurzen Zeit von 1779—1796 aus dieser Fabrik hervorgegangen und alle geben das Zeugniß, daß er einer der geschicktesten Instrumentenmacher seiner Zeit war. — Sein älterer Bruder, Gottfried Joseph H., geb. zu Nickern 1739, war ebenfalls ein geschickter Instrumentenmacher. Derselbe lernte bei seinem Vater das Müllerhandwerk und übernahm später auch dessen Mühle. Zufällig kaufte er einstmals aus der Verlassenschaft des Instrumentenmachers Schwarz dessen ganzes Werkzeug und nun entstand auch die Lust in ihm, selbst einmal in der Instrumentenbaukunst sich zu versuchen. Ein gutes natürliches Talent zur Mechanik unterstützte ihn dabei. 1772 brachte er sein erstes Klavier fertig und 1796 hatte er schon gegen 500 Instrumente in die Welt geschickt, die den Werken der besseren gelernten Meister nicht nachstanden. Auch im Fortepiano- und Orgelbau versuchte er sich; jedoch mit weniger Glück, weshalb er sich den später auch bloß auf die Verfertigung von Klavieren beschränkte. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. — Die Fabrik des Johann Gottlob in Dresden übernahm nach dessen Tode ein gewisser Renzsch, der sowohl darin gelernt, als auch mehrere Jahre als Gehülfe gearbeitet hatte.

Hornist, Einer, der das Horn bläst.

Hornpfeife, ein besonders im Fürstenthum Wales gebräuchliches Instrument,

das aus einer gewöhnlichen hölzernen Pfeife mit gehörigen Schalllöchern besteht und einem Horne an jedem Ende. In dem einen derselben sammelt sich die hineingeblasene Luft, aus dem andern gehen die, übrigens ganz pfeifenartig gebildeten Töne hervor. In der Gegend von Englands nordwestlichen Küsten, wo diese Pfeife eigentlich heimisch ist, begleitet man mit ihr einen Nationaltanz, der, und vielleicht auch eben deshalb, Hornpipe (spr. Hornpeip') oder Matelotte heißt. Derselbe steht immer im Trippeltakte und hat eine ziemlich geschwinde Bewegung. Seine beiden Reprisen enthalten verschieden bald 4 bald 8 Takte.

Hornpipe, s. den vorherg. Art.

Hornfordin, (Horndämpfer) s. Horn und Dämpfer.

Horsley (spr. —lih), William, geb. zu London im J. 1774, hatte zuerst einen Deutschen, Schmidt, zum Lehrer im Klavierspielen und machte später die Bekanntschaft der drei Gebrüder Pring, ebenfalls Deutscher, bei denen er im Orgelspiel und in der Komposition profitirte. Nach und nach bekleidete er die Organistenstellen an mehreren londoner Kapellen und Kirchen und machte sich namentlich durch die Komposition englischer Gesänge (sogenannter Glees) bekannt; außerdem hat er Kirchensachen, Klavierstücke, Konzerte, Trio's u. s. w. geschrieben. — Sein Sohn, Charles E. Horsley, um 1823 geb., studirte eine Zeit lang in Leipzig unter Mendelssohn die Komposition und hat sich nachgehends durch einige Oratorien, Trio's und andere Arbeiten einen geachteten Namen erworben. Ein eigenthümlicher Komponist ist er indessen nicht, sondern ein bloßer Nachtreter Mendelssohns.

Horstig, Carl Gottlob, ein geachteter Theolog und thätiger Förderer der theoretischen und praktischen Musik, geb. zu Rheinswalde am 3. Juni 1763 und gestorben am 21 Januar 1835 als Superintendent zu Bückeburg, wo er außer seinem segensreichen Wirken in seinem geistlichen Amte sich auch als musikalischer Schriftsteller und Komponist hervorthat. Sehr viele Abhandlungen und Aufsätze lieferte er von 1798—1818 in die Leipziger allg. musik. Zeitung. Außerdem schrieb er noch ein Taschenbuch für Sänger und Organisten, ein Choralbuch in Ziffern (Minden, 1801), J. Chr. Fr. Bach's und Franz Neubauer's Biographien im 6. Jahrgange von Schlichtegroll's Nekrolog. Seine Kinderlieder erschienen 1798 bei Breitkopf und Härtel. Die Musik ist von ihm, an den Gedichten hat seine Gattin, eine geborene Aubigny von Engelbronner (s. d.), die älteste Tochter eines Majors aus Kassel, einigen Antheil.

Horzalka, Johann, geb 1778 zu Triesch in Mähren, woselbst sein Vater Organist war, der den dreizehnjährigen, ein bedeutendes Musiktalent offenbarenden Knaben zur höhern Ausbildung nach Wien schickte, woselbst er auch nachgehends geblieben ist. Moscheles und dessen freundschaftliche Ermunterung wurde der Impuls, daß sich H. zum Pianisten bildete, als welcher er auch wiederholt mit reichstem Beifall sich öffentlich hören ließ. Nachdem er die Harmonielehre unter Emanuel Förster's Leitung studirt hatte, trat er mit glücklichen Kompositionsversuchen hervor, z. B. mit Klaviersachen, Liedern, Ouvertüren, Entreakten zu den Dramen, „Der Müller und sein Kind“ (von Raupach) und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (von Grillparzer), zwei Messen u. s. w.

Horzizky, (....), war in der Zeit von 1780—1795 geheimer Secretär des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg und ein durchgebildeter Tonsetzer, wenn eigentlich auch im strengen Sinne nur Dilettant. Es sind 14 Opern seiner Komposition bekannt geworden, — darunter z. B. „Titus", les Péruviens", „Pert haride", „Soliman", „Olympie" — zu denen meist der Prinz Heinrich die Texte verfaßt hat, und deren Partituren nachgehends in den Besitz des Musikhändlers Rellstab in Berlin kamen. 1790 erschienen einzelne Stücke im Klavierauszug aus einigen der Opern, unter dem Titel: „Choix d'Airs de plusieurs opéras" etc.

Hosa, zwei Brüder, Georg und Thomas, beide vortreffliche Waldhornisten, geb. zu Melnick in Böhmen, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, reisten, nachdem sie schon in ihrem Vaterlande durch eine seltene Virtuosität auf ihrem Instrumente Aufsehen erregt hatten, gemeinschaftlich zuerst durch Deutschland, dann nach Brüssel, wo sie bei dem Prinzen Carl von Lothringen lebenslänglich als Hofhornisten angestellt wurden. Auf den verschiedenen Reisen, welche sie nachgehends von hier aus noch machten und auf denen sie überall der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung waren, erwarben sie sich ein bedeutendes Vermögen. So hinterließ Georg, der schon um 1766 zu Brüssel starb, seiner Schwester und seinen übrigen Anverwandten eine baare Summe von 15000 Gulden. Seine kostbare Garderobe und seine Instrumente erbte sein Bruder Thomas, der nunmehr Brüssel nicht wieder verließ und erst am 16. März 1776 starb, nachdem er nach dem Tode des Prinzen in Pension gesetzt worden war. Georg hat Nichts komponirt; nur Thomas schrieb mehrere Konzerte und Duette für sein Instrument, mit denen sich beide Brüder auf ihren Reisen hören ließen. Gedruckt ist unsres Wissens Nichts davon.

Hose, s. Büchse.

Hothby, John, lateinisch Hothbus, ein englischer Carmelitermönch, hat wahrscheinlich im 14ten Jahrhundert gelebt und ist Verfasser eines musikalischen Traktates, von dem sich ein Manuscript auf der pariser Bibliothek unter dem Titel: Hothby, Anglici, proportiones musicae", und eins auf der Bibliothek zu Ferrara befindet, von dem Padre Martini eine Copie hat anfertigen lassen, und welches den Titel führt: „P. Jo. Hothobi Carmel. de Proportionibus et canto figurato, de Contrapuncto, de Monochordo.

Hotteterre, zuweilen auch Hoteterre und Hauteterre geschrieben, Louis, mit dem Beinamen le Romain (weil er eine Reise nach Italien und resp. nach Rom gemacht hatte), war einer der berühmtesten Flötisten in der zweiten Hälfte des 17ten und zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. Er war bei der Kammermusik des Königs angestellt und schrieb außer vielen Stücken für sein Instrument auch „Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec où flûte douce, et du hautbois" etc., wovon in der Zeit von 1699—1741 vier Auflagen und auch eine holländische Uebersetzung erschienen; ferner „L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois" etc. (Paris, 1712) und eine Methode für die Musette (Paris, 1738.)

Hoven, s. Vesque von Püttlingen.

Howard, (spr. Hauärd), 1) Lady, die Gattin Drydens und eine Schülerin Purcells, war in den neunziger Jahren des 17ten Jahrhunderts eine der berühmtesten englischen Sängerinnen. Purcell schrieb eine Menge seiner Gesangs-Kompositionen für sie. — 2) Samuel H., Doktor der Musik, geb. zu London um 1718 und von 1731 an in der königlichen Kapelle daselbst erzogen, wo namentlich Gates sein Lehrer war, blühte besonders um die Mitte des 18ten Jahrhunderts. Merkwürdig ist sein Patriotismus, der so weit ging, daß er fest behauptete, der Styl der englischen Komponisten übertreffe Alles, was in der musikalischen Setzkunst geleistet werden könne. Auch war er lange Zeit der Liebling des englischen Publikums, besonders durch seine Balladen, die sich durch einen natürlichen Gesang auszeichneten. Uebrigens hat man jetzt nur noch einige Klaviersonaten von ihm und das, was Boyce in seiner „Cathedral-Music" von ihm mittheilt.

Howes, (spr. Hohs), William, ein berühmter englischer Tonkünstler zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, geboren in einem Dorfe unweit Worcester, war anfangs im Chor der Kapelle in Windsor angestellt, begleitete aber zur Zeit der Revolution den König nach Oxford, wo er als Sänger an der Christkirche angestellt wurde. Nach Beendigung des Bürgerkrieges kehrte er wieder nach Windsor zurück und erhielt zu seinem Unterhalte so lange Soldatensold, bis er nach völliger Wiederherstellung des Reiches wieder in sein Amt eingesetzt werden konnte. Er starb endlich als wirkliches Mitglied der königlichen Kapelle, in welchem Jahre aber, ist eben so wenig bekannt, als irgend ein Werk von ihm.

Hoylan, (spr. Heulän), John, Sohn eines Messerschmiedes zu Sheffield, geb. daselbst im J. 1783, zeigte schon früh glückliche Anlagen zur Musik und machte seine Studien in dieser Kunst bei dem Organisten William Mather in seiner Vaterstadt, dem er auch im J. 1808 im Amte folgte. 1819 vertauschte er dieses mit dem Organistenposten zu Louth in Lincolnshire. Man hat von ihm mehrere Anthems und andere Kirchenstücke, Lieder und Gesänge und Klavier-Kompositionen.

Hoyle, (spr. Heul'), John, Musiklehrer in London und gestorben daselbst im J. 1797, ist Verfasser eines musikalischen Handwörterbuches, das in seiner ersten Auflage den Titel führte: „Dictionarium musicae, being a complete Dictionary or Treasury of Music" etc., London 1770, und in einer zweiten Auflage, London 1790: „A complete Dictionary of Music, containing a full explanation, divested of technical phrases, of all the words and terms english, italian" etc.

Hradetzky, Friedrich, geb. den 25. Januar 1776 zu Swietlau in Böhmen, kam schon als Jüngling nach Wien, wo er eine Anstellung im Opern-Orchester fand, später Hof- und Kammermusikus wurde und zu den ausgezeichnetsten Waldhorn-Virtuosen seiner Zeit gezählt wurde. Seit 1820 wurde er pensionirt, that jedoch noch zuweilen in der Hof-Kapelle Dienste.

Huber, Madame, s. Willmann.

Huber, Felix, Dichter und Komponist, gest. zu Bern am 23. Februar 1810,

machte sich besonders durch seine Lieder und Gesänge in der Schweiz bekannt und beliebt. Außer verschiedenen Lieder-Sammlungen eigener Komposition gab er auch eine Sammlung schweizerischer Volkslieder heraus, die mehrere Auflagen erlebte.

Hubert, italienisirt Uberti, Anton, mit dem Beinamen Porporino, weil er den berühmten Porpora zum Lehrer hatte, ein ausgezeichneter Altist (Castrat), geb. von deutschen Eltern zu Verona, nach Einigen im J. 1697, nach Gerber aber zu Venedig im J. 1719. 1741 kam er als königlicher Kammersänger nach Berlin und blieb auch hier bis an seinen Tod, den 20. Januar 1783. Besonders ausgezeichnet war er im Vortrag des Adagio und auch als Akteur wurde er sehr gerühmt. Den Namen Porporino soll ihm Friedrich der Große beigelegt haben.

Hubert, Christian Gottlob, Klavier- und Orgelbauer, wurde zu Fraustadt im J. 1714 geboren, stand von 1740 bis 1769, wo er mit der Kapelle von Baireuth nach Anspach versetzt wurde, in fürstlichen Diensten zu Bayreuth. Seine Instrumente, namentlich die Flügel und Fortepiano's, waren bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts noch sehr gesucht und verbreiteten sich selbst bis nach Frankreich und England. An den Klavieren hat er auch mehrere Verbesserungen angebracht, von denen sich jedoch jetzt keine bestimmten Nachrichten mehr geben lassen.

Huberti, s. Saint-Huberti.

Hucbald, auch Hugbald, Ubald und Hubald genannt, ein für den Musikhistoriker sehr interessanter Mönch, geb. um 840. Nach einigen Biographen war er ein Franzose, nach anderen ein Belgier; gewiß ist, daß er seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien im Kloster St. Amand in Flandern (Diöcese Tournay) machte. In der Musik war sein Oheim Milo sein Lehrer, der sogar durch die großen Fortschritte, die H. in der Kunst machte, eifersüchtig auf diesen geworden sein soll. Ein förmlicher Bruch zwischen Lehrer und Schüler erfolgte bei Gelegenheit eines „Modulamen antiphonarium" vom heil. Andreas, einer Komposition, in der sich H. mancherlei Veränderungen und Neuerungen erlaubt hatte; der Oheim gab ihm Schuld, er beabsichtige den Umsturz des Anerkannten und Guten, er wolle den Kunst-Anarchisten spielen u. s. w., und verwies ihn aus dem Kloster. Nun zog sich H. nach Nevers zurück und eröffnete daselbst eine Musikschule; jedoch blieb er nicht lange in Nevers, sondern der Drang nach Vermehrung seines Wissens vermochte ihn, nach Saint-Germain d'Auxerre sich zu begeben, um unter Heiric, einen der gelehrtesten Männer seiner Zeit, zu studiren. Um 860 kam er dort an und wurde Mitschüler des Remi, von dem man noch einen Kommentar zum Marianus Capella hat. Mit seinem Oheim ausgesöhnt, kehrte er nach einiger Zeit nach St. Amand zurück, schrieb dort das Leben einiger Heiligen und folgte im J. 872 ihm in der Leitung der Klosterschule. Um diese Zeit verfaßte er auch sein bizarres Gedicht zum Lobe der Kahlköpfigen (Aegloga de Calvis), das er Karl dem Kahlen dedicirte und in dem alle Wörter mit einem C anfingen; als Beispiel sei hier der erste Vers hergesetzt: „Carmine Clarisonae Calvis Cantate Camoenae". — Nachdem nun H. einige Schüler gebildet hatte, die fähig und würdig waren, ihn in St. Amand zu er-

setzen, ging er im J. 883 nach dem Kloster St. Bertin, wohin er vom Abt Rudulf berufen war, um der Klosterschule vorzustehen. Zu gleichem Zwecke ließ ihn der Erzbischof Foulques im J. 893 nach Rheims kommen, wo er bis zum Tode dieses Prälaten (im Juni des Jahres 900) blieb. Dann kehrte er nach St. Amand zurück, und verließ dieses Kloster nun nicht mehr. Er starb daselbst hochbetagt den 25. Juni 930, nach Anderen am 21. October desselben Jahres, und nach wieder Anderen erst am 20. Juni 932. — Seine Schriften über Musik hat Fürstabt Gerbert in seinen Scriptores eccles. im Abdruck geliefert. Es sind 1) die Abhandlungen: de harmonica institutione; alia Musica; de mensuris organicarum fistularum; de cymbalorum ponderibus; de modis; de quinque Symphoniis; die meisten dieser Abhandlungen mit Unterabtheilungen. Ob alle diese angeführten Traktate wirklich dem Hucbald, in einem Manuscripte auch Uchubald genannt, zugehören oder nicht, bedarf jedoch noch genauerer Untersuchungen. In der ersten Abhandlung reiht sich der Unterricht an die Weise jener Zeit meist nach den Darstellungen des Boethius. Dennoch sind schon neue Notationen beigebracht, die das Treffen der Gesänge erleichterten. Man findet Tonzeichen (Neumen) angegeben und die ganzen Töne von den halben unterschieden durch T und S, d. i. tonus und semitonium. Sind auch diese Notations-Arten sämmtlich nur noch schwache Anfänge, so waren sie doch für den einfachen Kirchengesang schon Erleichterungen und führten auf die Anwendung der Linien, die Tonhöhe damit zu bezeichnen (s. die Beispiele in der Abhandlung de harmonica institutione bei Gerbert). — Wichtiger ist 2) seine „Musica Enchiriadis“, aus 19 Kapiteln bestehend. Hier wird eine neue Notation hauptsächlich gelehrt, welche nach Tetrachorden nur vier besondere Zeichen hat, wovon immer nur das dritte eine andere Gestalt annimmt; die übrigen verkehrt nach der rechten Hand zu, dann auf beide Weisen unterwärts gerichtet, also auf den Kopf gestellt, endlich liegend geschrieben. In 18 Tönen war die ganze Scala abgemacht, die vom Gamma anfing. Nicht nur in drei verschiedenen Octaven, zwei von Männer- und eine von Knabenstimmen, wurden die Melodien gesungen, sondern auch in der sogenannten Diaphonie (s. d.) oder dem Organum, d. h. wenn die Konsonanzen der Quinte oder der Quarte in fortlaufender Reihe zur Melodie gesungen wurden. H. nennt das eine angenehme Stimmverbindung, die auch nach oben zu verdoppelt wurde. Ferner wird zuweilen im Einklange geschlossen; dazu findet man in anderen Beispielen zuweilen nicht bloß eine durchgehende Sekunde, sondern auch eine durchgehende Terz. Dennoch kam man noch lange nicht auf den Gedanken und zu der Empfindung, daß die Terz etwas Anmuthiges habe, noch weniger, daß sie mehr konsonire, als eine in grader Bewegung fortlaufende Quartenreihe, die mit einer graden Quintenfolge noch lange Zeit für das einzig Angenehme galt. — Sein Werk sind 3) auch die „Scholia Enchiriadis de arte musica“, die in Fragen und Antworten bestehen, das Vorige theils wiederholend, theils erklärend. Es werden bald 4, 5, 7, 8, 9, 11 und sogar 19 Linien gebraucht, und der Text ist immer in die Zwischenräume geschrieben und die Neumen sind vor die Zwischenräume gesetzt. Daraus ergiebt sich klar, daß unsrem H. der Anfang der Diaphonie und der Gebrauch der Linien zugestanden werden

muß, daß also Guido von Arezzo in dem Allermeisten nur den Fußtapfen seiner Vorgänger folgte und im Grunde weit weniger erfand, als der niederländische Mönch Hucbald.

Hudler, Anton, geb. am 7. März 1784 zu Zwettel in Unterösterreich, seit dem 1. Januar 1814 k. k. österreichischer Hofpauker, Anton Edler's Schüler und Nachfolger. Er bildete auch seinen Sohn zu einem wackern Künstler, welcher noch dazu eine zweckmäßige Vorrichtung erfand, oder wenigstens doch vervollkommnete, um mit einem Zuge sämmtliche Schrauben der Pauke anzuziehen und dadurch zur Konservirung der Felle das Instrument augenblicklich rein umzustimmen.

Hübner, Johann Christoph, s. Orchestrine.

Hübner, Joseph, geb. zu Kleppelsdorf bei Lähe am 31. August 1755, war der Sohn eines wohlhabenden Müllers, der Alles an seine möglichst vielseitige Ausbildung wandte und daher ihn auch in der Musik, zu der H. von Kindheit an eine entschiedene Vorliebe besaß, namentlich im Singen und Klavierspielen, sorgfältig unterrichten ließ. Später aber bestimmte ihn derselbe zu dem theologischen Studium und schickte ihn zu dem Ende auf das katholische Gymnasium zu Breslau. Seiner schönen Sopranstimme wegen und auch um sich in der Musik noch weiter zu vervollkommnen, ward er hier Diskantist an der Domkirche, mit welcher Stelle manche Vergünstigungen verbunden sind. Mit gleichem Eifer setzte er seine musikalischen Beschäftigungen auch bei seinen späteren Studien fort. Als er nach Vollendung der Humaniora das Studium der Philosophie und Theologie zu Breslau begann, verwaltete er zugleich das Amt eines Chorpräfekten im Convicte. So erhielt Derjenige, der später so unendlich Viel für die Verbesserung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in Schlesien that, auch selbst eine dazu nothwendige allseitige musikalische Bildung. 1779 ward er Prediger zu Brieg, und das erste Geschäft, welches er in diesem Amte vornahm, war, daß er die besseren Choräle auswählte und diese seiner Gemeinde gut und auf eine wahrhaft fromme Weise singen lehren half. 1783 erhielt er den Ruf als Professor der Philosophie und zugleich Prediger an der Universitätskirche nach Breslau. Hier führte er zunächst eine regelmäßige Kirchenmusik in seiner Kirche ein, die dieselbe sonntäglich mit Zuhörern aller Konfessionen und Stände füllte. 1798 ward er ebendaselbst Pfarrer und Erzpriester an der Kirche St. Nikolai. Dort schaffte er die lange Jahre üblich gewesene, aber klägliche Figuralmusik ab und führte einen herzerhebenden gemeinschaftlichen deutschen Gesang ein, dichtete und komponirte dazu selbst viele Gesänge auf gewisse Feierlichkeiten des Jahres, die sich weit verbreiteten und den ersten Anlaß gaben zu der vielseitigen Nachahmung seiner überall mit Beifall aufgenommenen Einrichtung. Als Ober-Konsistorialrath, Schulrath, Assessor bei der königl. Schuldirektion und Domprediger, zu welchen Aemtern er später in kurzen Zwischenräumen berufen ward, konnte er das begonnene Werk der Reformation der Kirchenmusik mit mehr durchgreifender Kraft fortsetzen, und die katholischen Gemeinden in Schlesien, deren Gesang nachher oftmals als Muster aufgestellt ward, danken es ihm jetzt noch. Seine Ernennung zum Doktor der Theologie und des kanonischen Rechts fällt in's Jahr

1803. Gestorben ist er zu Breslau im Jahre 1810. Außer seinen geistlichen Gesängen dichtete und komponirte er auch viele weltliche Lieder und Gesänge, die sehr geschätzt und verbreitet waren, sehr viele darunter jedoch nicht unter seinem Namen.

Hübsch, Johann Georg Gotthelf, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Lehrer der Mathematik zu Schulpforte und nach Aussage eines seiner Schüler gestorben gegen 1773 in einem Alter von achtzig und einigen Jahren. Gerber besaß 31 Aufsätze musikalischen Inhalts von ihm, die er auf einer Auktion zu Erfurt an sich kaufte, und aus welchen er einen Schluß auf H's außerordentlich gründliche und vielseitige musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten zu ziehen sich für berechtigt hält. Dieselben verbreiten sich über verschiedene Gegenstände der Komposition, des Instrumentenbaues und der musikalischen Kritik. Er zählt sie in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon namentlich auf. Auch Walther will ein vollständiges musikalisches Werk von ihm in Manuscript besessen haben, das er bei Abfassung seines musikalischen Lexikons mehrfältig benutzt habe. Die Vollständigkeit aber bestreitet Gerber in der Vermuthung, daß es auch nur kleine Aufsätze und Abhandlungen gewesen seien. Es ist zu bedauern, daß über H's (der auch ein um seine Schule sehr verdienter Lehrer gewesen sein soll) äußere Lebensverhältnisse bis jetzt nichts Näheres bekannt geworden und von seinen musikalischen Schriften Nichts gedruckt worden ist. — Es darf dieser H. nicht mit dem Baß-Buffo Johann Baptist H. verwechselt werden, der 1755 zu Jamnitz in Mähren geboren wurde und seit 1782, wo er zum ersten Male das Theater betrat, bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf den ersten deutschen Bühnen Aufsehen machte.

Hüfthorn, auch Hifthorn, das kleine hornartige, also oben mit einem Mundstück und unten mit einem Schalltrichter versehene und etwas gebogene Blasinstrument, welches die Jäger an einem über die Schulter hängenden Riemen oder Bande, das bei ihnen die Hornfessel heißt, vorzüglich bei großen Jagden zu tragen pflegen, theils um gemeinschaftlich darauf bei ihren Aufzügen zu blasen, theils um auf der Jagd selbst gewisse Signale darauf zu geben. In neuerer Zeit ist das Instrument indeß nicht mehr so gebräuchlich wie ehedem, wo es keinem Jagenden, vom Fürsten bis zum untersten Jäger, fehlte, auch von den Rittern auf ihren Streifzügen gewöhnlich geführt wurde. Diese hatten Hüfthörner von Silber und anderm Metalle, nachgehends verfertigte man sie gewöhnlich aus Horn oder Holz. Die Form und Größe des Instruments ist ganz die eines etwas weiten und wenig gebogenen Kuh- oder Ochsenhorns. Sein Ton ist rauh, dumpf und — aus Metall verfertigt — etwas schmetternd. Selten kann man mehr als zwei, höchstens drei Töne und diese nur mit äußerster Kraftanstrengung darauf hervorbringen, welche dann eine Quarte und Quinte auseinander liegen. Der Name Hüfthorn kommt unzweifelhaft daher, weil die Jäger das Instrument an der Seite auf der Hüfte hängen haben.

Hülfsgewicht, auch Ausgleichungs-, Kompensations- und Mitgewicht, in älteren Zeiten sogar, aber unpassend Gegengewicht genannt, ist eine ziehende oder drückende Kraft, die, auf den hintern Theil eines Orgelbalges

wirkend, dem ausströmenden Winde gleichmäßige Kraft giebt. Die zweckmäßigste Art derselben ist unstreitig die Strebefeder, von Stahl oder Holz.

Hülfsnote oder Hülfston, diejenige Note, oder derjenige Ton, mit Hülfe dessen die auf einem Hauptton angebrachten oder vorgeschriebenen Spiel- oder Singmanieren, oder sog. musikalische Figuren ausgeführt werden. Bei einem Triller auf c z. B. ist c der Haupt-, d aber, mit dessen Hülfe der Triller gemacht wird, der Hülfston; bei einem Doppelschlage über c sind d und h die Hilfstöne; bei Vor- und Nachschlägen sind immer die dieselben bezeichnenden Noten die Hülfsnoten, die Noten aber, mit denen sie zusammenfallen, die Hauptnoten.

Hülfsstimmen nennen die Orgelbauer diejenigen Manualstimmen, welche gradfüßig kleiner als 8′, und im Pedal diejenigen, welche gradfüßig kleiner als 16′ sind, weil dieselben in Verbindung mit den Quint- und Terzstimmen den Grundton verstärken, ihn mehr hervorheben.

Hüllmandel, Nikolaus Joseph, geb. zu Strasburg im J. 1751, war der Neffe des berühmten Hornisten Rudolph und ging, nachdem er in seiner Vaterstadt die Elemente der Musik erlernt hatte, nach Hamburg, wo er sich unter Philipp Emanuel Bach zu einem vortrefflichen Klavierspieler bildete. 1775 machte er eine Reise nach Italien und lebte ungefähr 6 Monate in Mailand. 1776 war er in Paris und ließ sich mit Beifall als Klavier- und Harmonikaspieler hören, wurde auch bald seiner feinen Manieren wegen in der Aristokratie als Lehrer sehr gesucht. 1787 machte er eine Reise nach London, war zu Ende desselben Jahres aber wieder in Paris und verheirathete sich mit einer reichen Erbin, die Kunst nur noch zu seinem Vergnügen treibend. Seine Anhänglichkeit an die königliche Familie compromittirte ihn im J. 1790 und er war gezwungen, nach London zu flüchten; unterdeß wurde er auf die Liste der Emigrirten gesetzt und seine Güter wurden confiscirt. In London nun gab er während der Dauer der Revolutionswirren wieder Klavierunterricht, komponirte, und wandte überhaupt sein Talent wieder zur Erreichung von Subsistenzmitteln an. Durch den ersten Consul erhielt er seine Güter wieder zurück, blieb aber in London, wo er in großer Zurückgezogenheit lebte und im J. 1823 starb. Er hat Sonaten für Klavier allein, für Klavier und Violine und für Klavier, Violine und Violoncello, Divertissements, Variationen komponirt und herausgegeben.

Hülse, in der Orgelbauersprache oft dasselbe was Büchse oder Hose.

Hülshoff, Max Freiherr von Droste-, geb. zu Münster um 1766 und Direktor eines Singvereins daselbst, war ein sehr kunstgebildeter Dilettant, dessen Kompositionen — Streichquartette, Klaviersachen, mehrere kirchliche Stücke, die Opern „Bianca", „Der Tod des Orpheus", „Der Einzug" u. s. w. — ihrer Zeit sehr geschätzt waren.

Hümmelchen, ein veraltetes Orgelregister, durch dessen Anzug zwei schwach ansprechende Zungenpfeifen, von denen die eine in C, die andere in F oder G gestimmt war, so lange forttönten, bis man den Zug wieder abstieß.

Hünten, Franz, der bekannte Lieferant angenehmer Klavier-Sächelchen für Schüler und Dilettanten, geb. zu Coblenz am 26. Dec. 1793, erhielt den ersten Musikunterricht in seinem siebenten Jahre von seinem Vater, dem Organisten

Daniel Hünten. Dieser Unterricht wurde aber nur lau und nachlässig betrieben, da Franz gar nicht Musiker werden sollte; doch ließ dieser von seinen Uebungen nicht ab und in seinem 10ten Jahre schon fing er ohne alle Anleitung an, kleine Stückchen für das Klavier zu komponiren, die von dem Vater aber „als sehr unnütze Zeitverschwendungen" wieder bei Seite geworfen wurden. So wuchs Franz unter ewigen Kämpfen mit dem Willen seines Vaters und seiner eigenen Neigung wie seinem Talente auf bis in sein 16tes Jahr, wo er erst heimlich, dann auch öffentlich anfing Klavierunterricht zu ertheilen, und die Beihülfe, welche er dadurch den väterlichen Haushaltungsmitteln brachte, endlich doch die Eltern zu der Einsicht kommen ließ, daß er in der Kunst vielleicht noch am ehesten eine gewisse Selbstständigkeit zu gewinnen vermöchte. Wirklich war das auch der Fall. H. hatte sich viel Fertigkeit auf dem Klavier und der Guitarre erworben, und sein Lehrtalent erwarb sich schnell einen ausgebreiteten Ruf, so daß nicht allein in Coblenz, sondern auch von benachbarten Städten sein Unterricht bald sehr gesucht ward, und er sich binnen ein paar Jahren außer dem, was er seiner Familie zukommen ließ, die Summe von 2000 Francs ersparen konnte, welche er nun zu seiner eigenen weitern Ausbildung anzuwenden gedachte. So kam es, daß im J. 1819 der Vater an seinen ehemaligen Schüler Henri Herz in Paris schrieb und bei demselben anfragte, ob es wohl möglich sei, daß sein Sohn in das Conservatorium aufgenommen werden könne. Die Antwort fiel vollkommen erwünscht und dahin aus, daß Franz sich nur gleich auf den Weg machen möchte. Augenblicklich verließ auch derselbe (im Frühjahr 1819) Coblenz, kam in Paris an, bestand sein Examen vortrefflich und ward als Schüler in's Conservatorium aufgenommen. Er frequentirte die Pianoforte-Klasse unter Pradher und wurde von Reicha in der Komposition unterrichtet. Die Fortschritte, die er namentlich im Pianofortespiel machte, waren sehr bedeutend und schon nach 8 Monaten wollte man ihn als Lehr-Assistenten in seiner Klasse anstellen, was aber nicht geschehen konnte, da er der französischen Sprache noch nicht in dem dazu nöthigen Grade mächtig war. Auch hatte Reicha ihn zur Preis-Concurrenz und zu der Begünstigung vorgeschlagen, auf Kosten der Regierung einige Jahre zu weiterer Ausbildung zu reisen; allein alledem stand sein Verhältniß als Ausländer unüberwindlich entgegen. Alle Bemühungen, Verwendungen und Empfehlungen waren vergebens. So verließ er denn nach zwei fleißigen Studienjahren das Konservatorium wieder. Seine Lage war aber jetzt keine beneidenswerthe; die mitgebrachten 2000 Francs waren aufgebraucht; Unterstützung von Hause konnte er in keiner Weise erwarten und die bittere Noth haus'te mit ihm auf einem Dachstübchen im siebenten Stockwerk, wohin er hatte ziehen müssen. Doch lähmte dies Alles seinen Muth und seine Liebe zur Kunst nicht und wirklich besserten sich auch die Zeiten. Er hatte sich als Musiklehrer angekündigt und erhielt auch einige Schüler, denen er aber die Stunde freilich nur für 30 Sous ertheilen und die er dazu oft noch in sehr entlegenen Stadttheilen besuchen mußte. Er fing auch an zu komponiren, und sein zwölftes Werk — Variations militaires à 4 mains — war es, von dem an sich seine Beliebtheit datirt. Die Piece ward viel verlangt, und nun fingen die Verleger

an, ihm Etwas für seine Manuscripte zu zahlen. Seine Werke erwarben sich ein immer größeres Publikum, die Honorare dafür und für seine Lectionen steigerten sich bedeutend, und so kam es, daß er nach 18jährigem Aufenthalte in Paris sich ein sehr bedeutendes Vermögen erwerben, im J. 1835 diese Stadt verlassen und in seiner Vaterstadt ein schönes Anwesen kaufen konnte, auf dem er nun als begüterter Privatmann, einige Ausflüge hin und wieder nach Paris abgerechnet, fortwährend im Kreise der Seinigen lebte und noch lebt. — Seine vielen Fantasien, Rondo's, Variationen, Etüden u. s. w. sind, wie schon im Eingang des Artikels bemerkt wurde, durchaus nur auf die Fassungskraft von Dilettanten und Schülern berechnet, klingen aber recht angenehm und sind überhaupt mit Geschmack appretirt. Was uns an ihnen gefällt, ist, daß sie wenigstens nicht mehr bedeuten wollen, als was sie sind und daß sie nicht, wie so vieles moderne Dilettantenfutter, mit hohlem und falschem Gepränge auftreten. — Zwei Brüder von Franz Hünten, Wilhelm und Peter Ernst H. haben ebenfalls kleine Sachen für Klavier komponirt, die aber weniger Beachtung verdienen, als die ihres Bruders. Ueber ihre Lebensverhältnisse vermögen wir bis dato keine näheren Nachrichten zu geben.

Hüttenbrenner, Anselm, geb. zu Grätz am 13. Oct. 1794. Sein Vater, Besitzer des Gutes Rosenegg und der Herschaft Rothenthurm in Ober-Steiermark, ließ ihn schon vom siebenten Jahre an zugleich mit seinem jüngern Bruder Joseph durch den Domorganisten Matthäus Hell sowohl im Gesang als auch im Klavierspielen und Generalbaß unterrichten, und der gelehrige Zögling machte so glänzende Fortschritte, daß er sich in verschiedenen Epochen ebensowohl in seiner Geburtsstadt, als zu Triest und Klagenfurt öffentlich mit Konzerten von Mozart, Hummel, Ries und Beethoven produziren konnte. Mit dem J. 1815 trat er seine juridischen Studien an der Wiener Universität an und wurde während eines fünfjährigen Zeitraums Salieri's Schüler in der Komposition. Im J. 1824 wurde er Direktor des Steiermärkischen Musikvereins und erhielt inzwischen auch die Diplome als Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaften in Kärnthen und Kroatien. Komponirt hat er Kirchensachen, Orchesterstücke, die Opern „Die Einquartirung", „Armella oder die beiden Viceköniginnen", und „Lenore" (nach Bürger's Ballade), Musiken zu mehreren Schauspielen, Männergesänge, Klaviersachen, Präludien, Streichquartette u. s. w.

Hütter, Johann Gottfried, geb. zu Braunau bei Löwenberg am 14. Febr. 1742, erhielt von dem damaligen Pastor Fedder daselbst den ersten wissenschaftlichen und vom Cantor Beyer den ersten musikalischen Unterricht. Nachgehends besuchte er das Gymnasium zu Hirschberg und ward Präfekt des Singechors daselbst. 1767 ward er als Cantor und Organist nach Kunzendorf bei Löwenberg berufen und starb hier gegen 1810. Durch Einrichtung eines Orchesters und durch jährliche Oratorien-Aufführungen hat er sich um den Geschmack seiner Gegend viele Verdienste erworben; auch als Komponisten schätzte man ihn; es ist indeß keins seiner Werke durch den Druck weiter verbreitet worden.

Hüttner, Johann Baptist, geb. den 1. Jan. 1793 zu Grätz in Steiermark, erhielt Unterricht auf dem Violoncell von dem früher rühmlichst bekannten

J. Zimmermann. Nachdem er durch seine erlangte Kunstfertigkeit schon bekannt geworden war, wurde er als erster Violoncellist beim Pesther Theater, und, nach zweijährigem Aufenthalte allda, in der nämlichen Eigenschaft in Lemberg angestellt. Im J. 1820 machte er eine Kunstreise durch Polen und Rußland, wo seine Productionen überall verdiente Anerkennung fanden. Endlich im J. 1822 erhielt er den Ruf als Lehrer des Violoncells am prager Konservatorium und bekleidete zugleich die Stelle als Solospieler am königl. ständischen Theater allda. Leider starb er schon gegen Ende des Jahres 1839.

Hugot, (spr. Hügo), A., der Jüngere genannt, geb. zu Paris im J. 1761, erwarb sich frühzeitig schon Reputation durch seine Fertigkeit auf der Flöte und wurde zu Ende des J. 1789, als Viotti das Orchester der italienischen Oper organisirte, als erster Flötist bei demselben angestellt, während sein älterer Bruder, an Talent ihm weit nachstehend, die Stelle eines zweiten Flötisten bekleidete. Nachdem das große Musikcorps der Nationalgarde gebildet worden war, trat H., wie viele andere berühmte Künstler, in dasselbe ein, und wurde dann, nachdem es wieder aufgelöst war, Professor am eben gegründeten Konservatorium. Inzwischen hatte sich die italienische Oper aufgelöst und die Opéra-comique (im Theater Feydeau) war an ihre Stelle getreten; Hugot wurde im Orchester angestellt und brillirte besonders in den auf dem genannten Theater gegebenen Konzerten in den Jahren 1796 und 1797 durch die vollkommenste Executirung, die man bis dahin in Frankreich gehört hatte. Grade mit der Bearbeitung einer Flötenschule beschäftigt, zu der ihn das Comité des Konservatoriums beauftragt hatte, bekam er das Nervenfieber; in einem Anfall von Raserei verwundete er sich mit mehreren Messerstichen und stürzte sich aus einem Fenster des vierten Stockes. Das brachte ihm den augenblicklichen Tod, am 18. Sept. 1803. Die Materialien zu der Flötenschule sammelte Wunderlich, ein anderer Professor am Konservatorium, vollendete das ganze Werk und gab es unter seinem und des verstorbenen H. Namen heraus. — Des letztern Kompositionen bestehen in Konzerten für Flöte, Trio's für 2 Flöten und Baß, Flöten-Duo's und Variationen, Sonaten für Flöte und Baß.

Humangedackt, s. Gedackt.

Hummel, Friedrich, geb. den 18. Sept. 1800 in Memmingen bei Augsburg, kam, nachdem er die Musik zunftmäßig erlernt hatte, d. h. bei einem Stadtmusikus, der Gesellen und Lehrlinge hielt, 1819 zum Musikcorps des Regiments „König" nach München. Hier bildete er sich, von einem schönen Talente unterstützt, unter dem auch als Lehrer rühmlichst bekannten Bärmann zu einem tüchtigen und geschmackvollen Klarinett-Virtuosen. 1833 erhielt er einen Ruf nach Insbruck, als Lehrer der Klarinette und Flöte an dem Musikverein der dortigen Universität. Außer einer kleinen Kunstreise durch Südtyrol im J. 1835, unternahm er auch 1836 eine größere über Salzburg, Prag, Zittau, Leipzig, Altenburg, Weimar u. s. w., wo er sich überall als einen tüchtigen Künstler auf der Klarinette zeigte. — Sein Bruder, Tobias H., geb. zu Memmingen am 13. Juni 1805, ward von Romberg zum Fagottisten gebildet und kam später als Hautboist zu demselben Regimente, bei welchem sein Bruder in

München stand. Seit 1835 ist er als Fagottist in der königl. Kapelle daselbst angestellt. Seine Fertigkeit und sein Vortrag werden gerühmt.

Hummel, Johann Bernhard, ein würdiger Musikliebhaber und bedeutender Musikalienverleger im letzten Viertel des 18ten und ersten des 19ten Jahrhunderts in Berlin. Er war daselbst um's Jahr 1760 geboren und bildete sich zu einem fertigen Klavierspieler und beliebten Komponisten für sein Instrument, als welcher er um 1790 in Warschau lebte. Nach dem im J. 1798 erfolgten Tode seines Vaters, des Commerzienrathes Joh. Julius Hummel, der sich besonders durch die erste Herausgabe mehrerer Haydn'schen Sinfonien verdient machte, übernahm er dessen Musikalienhandlung und Notenstecherei in Berlin, konnte aber seitdem wegen überhäufter Geschäfte der Ausübung der Musik weit weniger Zeit widmen, als ihm lieb war. Von seinen Kompositionen sind Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, Variationen, Lieder u. s. w. gedruckt.

Hummel, Johann Nepomuk, der weltberühmte Klavierspieler und vortreffliche Komponist, namentlich für sein Instrument, wurde geb. zu Preßburg am 14. Nov. des Jahres 1778. Von seinem Vater, Joseph H., der Musikmeister im Militärstift zu Wartberg geworden war, wurde er schon im vierten Jahre auf der Violine unterrichtet, zeigte aber bald mehr Neigung und Talent zum Singen und Klavierspielen. Als nach Aufhebung jener Anstalt Hummel der Vater im J. 1785 nach Wien kam und am neuen Schikaneder'schen Theater als Orchesterdirektor angestellt wurde, hatte der Knabe bereits eine solch bedeutende Fertigkeit auf dem Klavier erlangt, daß er die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zog, und selbst Mozart sich sehr für ihn interessirte, ja sogar, als er von vielen Seiten dazu aufgefordert ward, seine Abneigung gegen alles Unterrichtgeben überwand und den talentvollen Knaben in sein Haus und seine Schule nahm. Zwei Jahre blieb H. unter Mozart's Leitung und dieses Verhältniß mußte für sein ganzes Leben von den wichtigsten Folgen werden; denn wollen wir auch annehmen, daß dieser Unterricht außer einer tüchtigen Grundlage im Klavierspielen, für den Knaben von 8 — 10 Jahren, der Mozart's Größe noch durchaus nicht zu fassen vermochte, auch noch nicht unmittelbar von gar hoher, eigentlich künstlerischer Bedeutung war, so müssen wir gleichwohl zugeben, daß eine Leitung von Männern, wie Mozart, immerhin in jungen Gemüthern Keime höherer Ahnung zurückläßt und daß jener Unterricht jedenfalls Hummel späterhin der beste Antrieb wurde, seinen Meister immer mehr und tiefer zu studiren, als in der Folge dessen Herrlichkeit und Größe immer klarer und strahlender vor ihm aufging, was denn unleugbar auch geschehen. Vom J. 1788 an ging sein Vater mit ihm auf Reisen, durch ganz Deutschland, Dänemark, Schottland, England und Holland. Ueberall machte er großes Aufsehn und erntete den ausgezeichnetsten Beifall. Als Kind war er gegangen, zum kräftigen Jüngling herangereift, kehrte er 1795 nach Wien zurück, bereichert von äußeren Eindrücken, wie auch an begründetem Rufe und innerer Befähigung. In Wien fing er nun an bei Albrechtsberger die Komposition zu studiren, in welcher strengen Schule er indeß nur eine Gewandtheit in allen contrapunktischen Formen sich erwarb; auf Entwickelung seines eigentlich schaffenden Talents hatte mehr

Salieri Einfluß, der dem strebenden Jüngling seinen höchst belehrenden Umgang gewährte und ihm die Anmuth zu jener Gewandtheit beibrachte, die zum früchtereichen Gelingen für den Komponisten so äußerst nothwendig erscheint. Außerdem übte auch J. Haydn, der damals in der ganzen Blüthe seiner Kraft stand, einen sehr wohlthätigen Einfluß auf ihn aus, wovon sich namentlich in Hummel's früheren Werken die deutlichsten Spuren vorfinden, wie z. B. in der Sonate in Es (Op. 13), die er auch Haydn dedicirte, und welche zugleich das erste Werk war, das ihm als Komponisten einen wesentlichen Ruf verschaffte. Diese frischkräftige Sonate, so wie die Fantasie Op. 18, welche beide den erlangten Fortschritt in freierer und kühnerer Behandlung des Pianoforte's bezeugen, müssen also als die Hauptwerke aus der früheren Periode H's angesehen werden, neben welchen sich nur noch eine Sonate in F, eine andere in C und ein gutgearbeitetes, aber in den Formen jetzt etwas veraltetes Konzert in C aus jener Zeit bemerklich machen. Im J 1803 wurde er beim Fürsten Esterhazy angestellt. Dieser war ein eifriger Freund der Kirchenmusik und dies veranlaßte H. zunächst eine Messe (in B) zu schreiben. Das gute Gelingen derselben und namentlich Haydn's ganzer Beifall munterten ihn auf, von jetzt an noch thätiger, und zwar in anderen Fächern als blos für Klavier, als Komponist sich zu zeigen, und da zu eben dieser Zeit sein Fürst die Leitung des kaiserlichen Hoftheaters zu Wien übernahm, so ward ihm auch Gelegenheit im dramatischen Style einige Werke zu produciren, die indessen jetzt ganz vergessen sind, da in der That auch H's Kompositionstalent solche Richtung am wenigsten genommen hatte. In die Zeit nach seinem Austritte aus des Fürsten Diensten im J. 1811, und wo er mehr als Lehrer des Klavierspiels in Wien thätig war, fällt die Entstehung der sehr beliebten Bella Capricciosa und des Rondo in A, welches gewissermaßen einen Wendepunkt in Hummel's Klavier-Kompositionsweise bezeichnet und einen Uebergang zu seiner spätern brillanten Setzart bildet, die nachmals lange die Hauptnorm aller Pianofortemusik geblieben ist. — Im J. 1816 wurde H. in Stuttgart als Kapellmeister angestellt, und war es hier, wo er zuerst wieder als Klavierspieler öffentlich auftrat. Vielleicht war er durch das Studium der Komposition, dem er, von seinen Reisen zurückgekehrt, zu Wien sich so eifrig ergeben hatte, bewogen worden, das Klavierspielen etwas hintenan zu setzen, oder hielt er auch die damaligen politischen Verhältnisse Europa's nicht für günstig zum Konzertgeben. Aber es hatte sich durch diese lange Ruhe auch eine solche Aengstlichkeit vor dem öffentlichen Konzertspiele seiner bemächtigt, daß sogar jetzt noch vieles Zureden von Seiten seiner Freunde dazu gehörte, solche zu überwältigen. Er schrieb sich dazu das allbekannte A moll-Konzert, jedoch nur den ersten Satz, den er damals in Verbindung mit dem Rondo Op. 56 zu spielen pflegte. Indessen hatte sich während der langen Ruhezeit auch ein Talent in ihm entwickelt, mit welchem er nachgehends und sein ganzes Leben hindurch den Vorrang vor allen übrigen Klaviervirtuosen — man kann wohl sagen: — der Welt — unbedingt behauptete, nämlich das Talent der freien Fantasie. In den Dämmerungsstunden saß er und ließ seine Fantasie ausströmen, verarbeitete theils eigene Gedanken in den mannichfaltigsten Charakteren, theils bestimmte

Themen in freien, oder gebundenen und fugirten Formen, suchte dieselben in allerlei Gestaltungen und Wendungen darzustellen und bildete diese Kunst zu einer Fertigkeit und Sicherheit aus, welche bis zur Stunde noch von keinem Virtuosen wieder erreicht worden ist. So nach langem Schweigen plötzlich wieder, und zwar mit jenem wunderbaren Talente und einer bis dahin ungeahnten mechanischen Fertigkeit auftretend, wirkte er gleich einem Meteor, seinem Namen neuen Glanz gebend, den die alsbaldige Erscheinung seines bekannten herrlichen Septett's, dann noch wo möglich vermehren, jedenfalls befestigen half. — 1820 wurde er als Kapellmeister nach Weimar berufen und trat dieses sein Amt unter den ehrenvollsten und vortheilhaftesten Bedingungen an, und die freie, unabhängige Stellung, welche er sich daselbst sicherte, das große Interesse, welches die Großherzogin Maria Paulowna an seinen Productionen nahm, sowie die bald darauf folgende Reise nach Rußland, gaben seinem Geiste einen solchen sichern Aufschwung, daß diese Zeit seines Lebens eine der bedeutendsten Epochen desselben wurde. Von dieser Zeit an erschienen in wenigen Jahren diejenigen seiner Werke, welche H's großen Ruf nicht allein auf's Herrlichste bewährt haben und für alle Zeiten feststellen, sondern in ihrem speciellen Kreise auch der nächsten Zukunft Richtung und Form gewissermaßen vorschrieben, wie z. B. die schöne Sonate in Fis (Op. 81), das nunmehr vollendete Konzert in A (Op. 85), das Konzert in H (Op. 89) ein Quintett in Es (Op. 87), die Trio's in E und Es (Op. 83 und 93), die, vierhändige Sonate in As (Op. 92), das Rondo in B (Op. 99), die Sonate in D (Op. 106) u. A. — 1822 begleitete er die Großherzogin auf ihrer Reise nach Rußland. Unmittelbar hier beim kaiserlichen Hofe eingeführt und dadurch ein Mitglied der höchsten Cirkel geworden, hatte die Neuheit seiner Erscheinung und besonders seine wunderbar wirkende freie Fantasie in jenen Cirkeln sowohl als in seinen öffentlichen Konzerten in Petersburg und Moskau, in denen er oft mehr als 2 bis 3000 Zuhörer zählte, einen Erfolg, wie ihn seine außerordentlichen Leistungen wohl verdienten, wie ihn aber auch nur sehr günstige Verhältnisse herbeiführen konnten und wie sich daher seitdem kaum ein Virtuos dessen zu erfreuen gehabt hat. Hummel war übrigens auch der Mann, der die Gelegenheit zu nützen verstand, und er kehrte nicht allein pecuniär um Vieles reicher geworden, sondern auch lauter als je genannt und gepriesen nach Deutschland zurück. Von diesem Zeitpunkte an, den wir wohl auch als den Gipfel seines Glückes betrachten können, machte er fast alle Jahre meist größere Reisen, wozu ihm sein viertel-, später halbjähriger Diensturlaub genügende Muße gab, und sein berühmter Name war der Herold, der ihm vorausging und stets die glänzendste Aufnahme bereitete. 1825 war er in Paris; die Petersburger Triumphe wiederholten sich und er ward Ritter der Ehrenlegion. Für diese Reise schrieb er ein Konzert in E (Op. 100), das aber hinter seinen früheren zurücksteht und nur eine überarbeitete ältere Komposition zu sein scheint. 1826 war er in Holland und Belgien; 1827 in Wien, wo er auch sein Konzert in As (Op. 113) zum ersten Male spielte, das neue große Schönheiten hatte. 1828 war er in Warschau, 1829 abermals in Frankreich und von da 1830 nach England, wohin er mehrere neue Kompositionen mitnahm: das Septett

in C, die Fantasie „Oberon's Zauberhorn“, das Rondo „Le Retour de Londres“, Variationen u. s. w., die alle dieselben Schönheiten der Form, aber doch bei Weitem nicht mehr den Schwung der Fantasie wie die früheren Werke haben. 1833 war er noch einmal in London, wo er die deutsche Oper leitete. — Von nun an fing aber seine Gesundheit merklich an abzunehmen; er verlor an Energie und Lebhaftigkeit und mußte öfter seine Funktionen als Kapellmeister einstellen. Er suchte durch mehrere Badereisen sich aufzuhelfen, erholte sich auch auf einige Zeit, unterlag aber doch endlich am 17. October 1837 seiner Krankheit, die, wie die Section seines Leichnams ergab, die Herzbeutelwassersucht war. — H. war ein unmittelbarer Sproß der sog. wiener Tonschule, und bewahrte sich aus dieser stets das Beste, nämlich Schönheit der Form, reiche Harmoniefülle und gebildete und einschmeichelnde Melodien. Leidenschaftlich kann wohl keine seiner Kompositionen genannt werden, aber innig und stets durchdacht und ohne alle Gesuchtheit und Unnatürlichkeit. Sein Spiel war höchst ausgezeichnet durch Fertigkeit und Sicherheit, durch ruhige Klarheit bei aller Bravour, runden Ton und durch das Perlende der Passagen. — Von seinen Klavierkompositionen sind die vorzüglichsten bereits im Verlaufe des Artikels genannt worden; nun haben wir von seinen anderweitigen Arbeiten noch zu erwähnen: mehrere Messen (darunter besonders die in Es und D, Op. 80 und Op. 111), ein Graduale nnd ein Offertorium (Op. 88 und 89), die Kantaten „Das Lob der Freundschaft“ und „Diana ed Endimiome“, die Opern „Le vicende d'Amore“, „Mathilde von Guise“, „Das Haus ist zu verkaufen“ (einaktig), „Die Rückfahrt des Kaisers“ (einaktig), das Feenspiel „Die Eselshaut“, mehrere Pantomimen: „Der Zauberring“ und „Der Zauberkampf“, die Ballette „Hélène et Paris“, „Das belobte Gemälde“, „Sappho von Mitylene“, Streichquartette, eine Ouvertüre für großes Orchester, eine Serenade für Pianoforte, Violine, Guitarre, Clarinette und Fagott, u. s. w. — Seine große Klavierschule (Wien, Haslinger) ist ein sehr verdienstliches Werk durch eine Fülle des trefflichsten Materials trotz der Weitschweifigkeit und des grade nicht sehr Methodischen in der Anordnung.

Humphrey (spr. Hömfri), Pelham, ein englischer Kontrapunktist des 17ten Jahrhunderts, geb. zu London 1647. Nach Hawkins und Burney's Geschichte war er einer der ersten Chorknaben, welche um 1660 nach Wiedereinführung der Kirchenmusik in England unter Cook's Aufsicht gegeben wurden. Als er seine Stimme verlor, ward er im J. 1666 Mitglied der königl. Kapelle. Hier that er sich besonders durch die Komposition seiner Anthems so sehr hervor, daß er endlich den Neid und Unmuth seines Lehrers in dem Maße erregte, daß derselbe 1672 starb. Nun ward H. im Juli desselben Jahres an seine Stelle als Master of the Children gewählt. Doch lebte er aber auch nur noch sehr kurze Zeit; er starb am 14. Juli 1674. Arbeiten von ihm in Boyce's Collection „Cathedral-Music“, in der Sammlung „the Treasury of Music“, in Smith's „Musica Antiqua“ und anderen Sammlungen; Einiges findet man auch im Anhang zu Hawkin's Geschichte.

Hunger, Christoph Friedrich, Geigenmacher zu Leipzig, starb daselbst 1787 im 69sten Jahre seines Alters. Er war ein Schüler von dem berühmten

Geigenmacher Jaug in Dresden und vornehmlich als Reparateur geschätzt. Von seinen eigenen Instrumenten gelangten indessen auch die Violoncells und Altviolen zu einem bedeutenden Rufe; minder geschätzt waren seine Violinen und Kontrabässe.

Hunger, Gottlieb Gottwart, geb. zu Dresden um 1736, lebte gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts mehrere Jahre zu Leipzig als Tonkünstler, und galt damals für einen der fertigsten Klavierspieler und Flötenbläser. In letzterer Eigenschaft war er bei dem großen Konzerte dort angestellt; 1768 aber, wo er seinen früheren Studien zufolge Advokat wurde, gab er die Musik in so weit ganz auf, daß er sich nur bisweilen noch mit der Komposition beschäftigte. Er starb als Accise-Inspektor zu Leipzig im J. 1795. Im J. 1772 erschienen von ihm Weiße's „Kinderlieder". Außerdem hat er auch verschiedene Gelegenheitskantaten und Klaviersachen komponirt, von welchen allen aber bis auf 6 vierhändige Polonaisen, die nach seinem Tode noch herauskamen, Nichts gedruckt worden ist.

Hunn, Joseph, königl. preußischer Hof-Klavierinstrumentenmacher zu Berlin, erhielt das Patent als solcher im August 1795, in Folge eines sehr kunstreich verfertigten Fortepiano's, das er dem König überlieferte. 1797 kam aus ähnlicher Veranlassung dazu noch die Zusicherung eines jährlichen Gehalts von 400 Thalern. Daß demungeachtet weder von ihm noch von seinen Instrumenten Etwas im größern Publikum bekannt geworden ist, muß auffallen; selbst in seiner nächsten Umgebung, in Berlin, traf man nur wenig Instrumente seiner Fabrik an.

Hunt, Arabella, gestorben zu London im December 1705, war eine berühmte Lautenvirtuosin und Sängerin, und gab auch Unterricht im Gesange, z. B. der Prinzessin Anna von Dänemark und der Königin Maria, von welcher letztern sie sehr geschätzt wurde. Ihrer seltenen körperlichen Schönheit wegen besang sie Congreve in einer Ode und war ihr Haus der Sammelplatz aller Gebildeten Londons. Blow und Purcell, die besonders ihr musikalisches Talent schätzten, haben Mehreres für sie komponirt, was nach der Behauptung einiger Geschichtsschreiber von keinem andern damaligen Lautenvirtuosen gespielt werden konnte. Es läßt dies auf einen hohen Grad ihrer Kunstfertigkeit schließen. Mehr von ihr ist nicht bekannt.

Hunt, Carl, Violinist, geb. zu Dresden am 27. Juli 1766, machte den Anfang im Violinspielen schon im J. 1770 unter Anleitung seines Vaters, des damaligen Kammermusikus Franz Hunt. Nachher studirte er von 1776 an die Komposition unter Leitung des Kapellmeisters Seydelmann, und am 10. August 1783 ward er als Kammermusikus und erster Violinist in der Kapelle zu Dresden angestellt. Von seinem bedeutenden musikalischen Talente zeugen vornehmlich eine große Anzahl Violinkonzerte, worunter auch einige Doppelkonzerte, dann eine Reihe Quartette, mehrere Kirchensinfonien, mehr als 50 Einlagstücke in Opern, gegen 10 Sinfonien, die Operette „Das Denkmal in Arkadien", viele Lieder und Klaviersachen. Sein Violinspiel soll in seiner Blüthezeit sehr bedeutend gewesen sein.

Hupfeld, Bernhard, geb. zu Kassel am 24. Februar 1717, war von 1729 bis 1733 als Kapellknabe in der dasigen Hofkapelle und ward von Agrell im Violinspielen unterrichtet. 1734 ging er mit einem schwedischen Grafen, Namens Horn, nach Wien. Von hier aus machte er auch einige Reisen nach Ungarn und erst 1736 kehrte er wieder nach Kassel zurück, wo er nunmehr auch bei Agrell die Komposition studirte. 1737 ward er Musikdirektor bei dem Grafen v. Witgenstein und 1740 Kapellmeister bei dem kaiserl. österreichischen Regimente „Waldeck". In dieser Stellung fand er die erste Anregung zum Selbstkomponiren: er schrieb mehrere Quartette, Terzette, Arien, zwölfstimmige Sinfonien u. dergl., was Alles aber nicht gedruckt ist. Erst nachdem er aus Italien wieder zurückgekehrt war, wohin er 1749 reiste, um zu Cremona unter Dom. Ferrari und zu Verona unter Tranquillini sich auf der Violine und unter Barba in der Tonsetzkunst noch weiter auszubilden, schrieb er mehrere Violinsolo's und Trio's, auch Klaviersonaten, Flötenkonzerte und 6 Sinfonien, die er zum Druck beförderte. Vieles Andere aber, namentlich seine Vokalkompositionen, blieb auch wieder Manuscript. Er war damals, von 1751 an, Direktor der fürstl. Waldeck'schen Kapelle zu Arolsen. Von hier kam er 1753 als Konzertmeister in gräfl. Sayn- und Witgenstein-Berlenburgische Dienste und 1775 endlich als Universitäts-Musiklehrer und Konzertmeister nach Marburg, wo er 1794 starb. H. war in seiner Blüthezeit ein trefflicher Violinspieler und noch im hohem Alter wußte er sein Instrument mit vieler Fertigkeit und feinem Geschmack zu behandeln. Seine Kompositionen hingegen wollen wenig bedeuten. In den letzten Jahren seines Lebens schrieb er fast gar Nichts mehr und beschäftigte sich hauptsächlich mit Unterrichtgeben, auch im Gesange, obschon er selbst nichts weniger als Sänger war.

Hurka, Friedrich Franz, einer der berühmtesten Tenoristen des vorigen Jahrhunderts, auch als Liederkomponist, Gesangslehrer und Violoncellist in Ansehn, wurde geboren zu Merklin bei Prag, am 23. Febr 1762 und erhielt in letzterer Stadt von Biaggio den ersten Unterricht im Singen, auch die erste Anstellung als Altist bei der Kreuzherren-Kirche. Nach vollendeter Mutation ging er nach Leipzig und betrat daselbst unter Bondini 1784 zum ersten Male das Theater. 1788 kam er als Kammersänger nach Schwedt, dann in gleicher Eigenschaft nach Dresden und 1789 nach Berlin, wo er leider schon am 10. Decbr. 1805 starb. Neben den gründlichsten Kenntnissen in der Musik überhaupt, besaß er als Sänger insbesondere eine herrliche Stimme von wunderbarem Umfange, eine ungemeine Kehlfertigkeit und einen in allen Gattungen vortrefflichen Vortrag. Seine vielen Liederkompositionen waren ihrer Zeit ungemein beliebt; wenig Glück machte indeß seine Oper „das wüthende Heer". Zu bemerken ist noch, daß er zu Berlin in der Oper nur selten auftrat, desto mehr aber in Konzerten und namentlich in dem berühmten sogenannten großen Konzerte in der „Stadt Paris", dem er auch als Direktor vorstand. Den zu frühen Tod soll er sich durch einen unregelmäßigen Lebenswandel zugezogen haben, auch durch zu große Anstrengung beim Singen.

Hurlebusch, 1) Heinrich Lorenz geb. am 8. Juli 1666 zu Hannover,

war im Klavier- und Orgelspielen ein Schüler von Kniller, dann von Coberg und endlich von Ehrenstein, der das Werk seiner Ausbildung vollendete. Nach Absolvirung seiner Studien erhielt er die Organistenstelle an der St. Magnikirche zu Braunschweig, dann nach Delphin Strunk's Tode 1694 an der Martins- und Egidienkirche und endlich auch an der Katharinenkirche dort. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Sein Orgelspiel war weniger gediegen als brillant und fertig. — Sein Sohn, — 2) Conrad Friedrich H., geb. zu Braunschweig 1696, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, ging dann zu seiner weitern Ausbildung 1714 nach Hamburg und 1716 nach Wien. Besonders in letzterer Stadt, wo er an allen Hofmusiken Theil nehmen durfte, bildete er sich während eines zweijährigen Aufenthaltes zu einem der fertigsten Klavierspieler damaliger Zeit. Als solcher durchreiste er dann von 1718 an drei Jahre lang Italien, überall den allgemeinsten Beifall einerntend und mit der Abfassung eines Traktats von der Harmonie beschäftigt, der aber erst später (1726) zu Braunschweig vollendet wurde. 1721 kehrte er über Venedig nach Deutschland und zwar zuerst nach München zurück, wo er bei Hofe spielte und sich großer Auszeichnung erfreute. Alle Anträge dort zu bleiben, unter so vortheilhaften Bedingungen sie auch gemacht wurden, schlug er aus confessionellen Rücksichten aus und trat eine neue Reise durch Deutschland an. 1722 erhielt er in Folge der Oper „L'Innocenza difesa" einen Ruf als Hof-Kapellmeister und Organist nach Stockholm; da er aber die letzte Stelle nicht erhielt, so verließ er schon 1725, nachdem er die Oper „Armenio" vollendet und aufgeführt hatte, die schwedische Hauptstadt wieder und reiste nach Braunschweig zurück. 1726 ward er nach Bayreuth und dann nach Dresden als Kapellmeister berufen; aber auch diese Stellen sagten ihm nicht zu und er ging 1727 nach Hamburg, wo er gegen 10 Jahre als Musiklehrer privatisirte. In diese Zeit fällt die Komposition seiner Oper „Flavio Cuniberto", vieler Kantaten und Gelegenheitsmusiken, einer Masse von Gesängen, auch vieler Instrumentalsachen, namentlich für Orgel und Klavier u. s. w. Um 1738 endlich ward er als Organist an der reformirten Kirche nach Amsterdam berufen, wo er 1762 noch am Leben war, aber seine Stelle nicht mehr versehen konnte, da er am Chiragra litt. In Amsterdam gab er ein Choralbuch heraus, auch mehrere Klavierkompositionen. Als gewandter Klavier- und Orgelspieler stand er in höherem Ansehen, denn als Komponist; als solcher soll er bizarr und gesucht-künstlich gewesen sein.

Hus-Desforges, (spr. Hüs-Däforsch'), Jean Baptist, französischer Violoncellist, geb. zu Lyon im J. 1776, erhielt von seinem Vater Unterricht auf seinem Instrumente und wurde dann am großen Theater seiner Vaterstadt als Violoncellist angestellt. Im Alter von 22 Jahren kam er nach Paris, nahm noch eine Zeit lang bei Janson dem Aelteren Unterricht und erhielt eine Anstellung im Orchester des Théâtre des Troubadours. Zu Ende des Jahres 1800 ging er als Orchesterdirektor bei einer französischen Schauspielertruppe nach Petersburg und blieb daselbst mehrere Jahre. Gegen Ende des Jahres 1810 war

er wieder in Frankreich, reis'te konzertgebend in den Provinzen und kam 1817 nach Paris zurück, wo er erster Violoncellist am Theater der Porte St.-Martin wurde. Diese Stelle bekleidete er bis 1820, wo er nach Metz ging und dort eine Musikschule etablirte; es gefiel ihm aber nicht in seiner Position und er kam nach Paris zurück, wo er eine Zeit lang ohne Anstellung lebte. Endlich im Jahre 1828 wurde er Orchesterchef am Theater des Gymnase dramatique. Man fand ihn aber dieser Stelle nicht ganz gewachsen, und nach wiederholten Diskussionen unangenehmer Art mit der Administration gab er im Jahre 1829 selbst seine Demission. Nun nahm er die Stelle eines Musiklehrers an der Schule zu Pont-le-Voy bei Blois an, wo er im Februar des Jahres 1838 starb. Nach Fétis' Behauptung soll H. mit Geschmack, aber ohne große Fertigkeit und großen Ton gespielt haben. Seine ehemals in Frankreich beliebten Kompositionen bestehen in Konzerten, Sonaten, Variaten, Duo's für Violoncello, Streichtrio's und Quintetten, einer konzertirenden Sinfonie für Violine und Violoncell; auch hat man eine Violoncellschule von ihm.

Hut, auch Deckel, Haube, Büchse, Deckung, Kappe, Stülpe, lat. Pilea, s. unter Gedackt.

Huygens, (lat. Hugenius), 1) Constantin, Herr von Zuylighem, geb. im Haag 1596 und gestorben als Geheimerath des Fürsten von Oranien am 28. März 1687, ein gelehrter Mann, auch Dichter und Kunstfreund, schrieb u. A. auch eine scharfsinnige Abhandlung über die Frage, ob Instrumente in der Kirche zu dulden seien, die 1641 zu Amsterdam, jedoch nicht unter seinem Namen erschien. — 2) Christian H., der Sohn des Vorgenannten, geboren im Haag am 14. April 1629, der mit des Vaters Talente auch dessen große Liebe zur Musik geerbt hatte, studirte diese von Jugend auf neben der Mathematik mit vielem Fleiße. Sein Vater selbst gab ihm Unterricht darin, und auf seinen vielen späteren Reisen, die er nach Vollendung seiner Studien erst als Begleiter des Grafen Heinrich von Nassau und dann auch allein durch ziemlich ganz Europa unternahm, machte er durch sein fertiges Spiel mehrerer Instrumente und sein richtiges Kunsturtheil viel Aufsehen. Er war berühmt als Mathematiker und Musiker zugleich. In der „Histoire des ouvrages des Savants", October 1691, pag. 78 (nicht vom Jahre 1724, wie Gerber und Andere schreiben) findet man einen Brief von ihm über den harmonischen Cyclus, unter dem Titel „Novus cyclus harmonicus", der auch in seinen gesammelten Werken wieder abgedruckt ist, und in seinem Buche „Cosmotheros, sive de terris coelestibus" etc. (Haag 1698) beweis't er mit vielem Scharfsinn, warum die Fortschreitung von zwei Quinten falsch sei.

Huzler, Johann Sigmund, geb. 1772 zu Nürnberg, wo sein Vater Stadtmusikus war, äußerte ein besonderes Geschick für's Waldhorn und konnte schon früh in Orchestern mitwirken. Im J. 1807 verschaffte ihm der Ruf seiner Virtuosität eine Anstellung als Hornist in der neu organisirten königlich westphälischen Hof-Kapelle in Kassel; allein schon im Sommer des nächsten Jahres ereilte ihn der Tod. An Kompositionen hinterließ er einige Horn-Konzerte und Quartette, eine

Kantate „Frühlingsweihe der Hirten“, die dramatische Idylle „Die Laube“ und „Samora“, eine große Oper. — Sein jüngerer Bruder, Johann Ludwig H., geboren zu Nürnberg im Jahre 1780, war ebenfalls erst längere Zeit Waldhornist, vertauschte dies Instrument aber dann mit der Oboe, auf der er sich ausgezeichnet haben soll. Ueber seine Lebensverhältnisse ist Nichts weiter bekannt geworden.

Hyacinthia hieß das dreitägige Fest, welches dem Hyacinthus, dem Liebling des Apoll, zu Ehren die Griechen zu Amyklä in Lacedämonien feierten, wobei eigens dazu bestimmte Hymnen mit Flötenbegleitung gesungen wurden und andere festliche Spiele vorkamen. Eine genaue Beschreibung findet man bei Athenäus.

Hyagnis, Vater des Marsyas, soll nach Plutarch de Mus. Nonn. Dionys. X. 234 die Kunst des Flötenspiels erfunden haben. Andere schreiben ihm, und auch mit mehr Wahrscheinlichkeit, nur die Erfindung der Doppelflöte zu und nennen ihn überhaupt nur einen Verbesserer der Flöte und des Flötenspiels. Auch soll er der Leyer des Merkur die sechste Saite hinzugefügt haben. Er lebte um 1500 vor Christo. Burmann zu Ovid's Metam. IV. 400 will ihn Oeagnis genannt wissen. Sonst findet man ihn aber überall Hyagnis geschrieben.

Hydraulicum, Ὕδραυλις, hydraulische Orgel, s. Wasserorgel.

Hymaeos, dasselbe was Epimylion (s. d.).

Hymenaeon, dasselbe was Epithalamion (s. d.).

Hymne oder **Hymnus** nannten die Griechen einen Lobgesang, der bei Opfern und Festen zu Ehren der Götter gesungen ward; dann jedes Loblied oder jede Ode von besonders erhabenem Charakter. Die ältesten Hymnen, z. B. die sogen. Homerischen, erzählten in epischer Weise die Mythen der Götter; die späteren, wie die des Pindar und Kallimachus, waren mehr lyrischer Art. Die christlichen Hymnen sind rein lyrisch und Ergüsse des sich zum Unsichtbaren erhebenden Gefühls. Sie werden gewöhnlich mit figurirter Musik gesungen, denn der langsame Rhythmus des Chorals ist ihrem feurigen Fluge nicht angemessen. Bekannt sind besonders der Ambrosianische Lobgesang (s. d.), der Lobgesang der Engel und der Marianische Lobgesang. Luther und Paul Gerhardt dichteten einige Hymnen in Choräle um; doch ging im evangelischen Kirchenliede der Hymnencharakter meist verloren. — Noch muß bemerkt werden, daß der Bischof Hierothus zuerst die Hymnen in seiner Kirche eingeführt haben soll, welche alsdann durch Hilarius von Poitiers und den heil. Ambrosius auch auf den römisch-katholischen Kultus übergingen.

Hymni saliares waren Gesänge der alten Römer, welche die Salii, die Priester des Mars, sangen, wenn sie am ersten Tage des Maimonats, als am Feste jenes Gottes, mit den ihm geweiheten heiligen Geräthschaften tanzend (salire — hüpfen, tanzen) durch die Straßen Roms zogen.

Hypate, der Name der ersten Saite der beiden Tetrachorde Hypaton und Meson, s. Tetrachord.

Hypate hypaton, der erste Ton des tiefsten Tetrachords der Griechen, s. Tetrachord.

Hypate meson, der tiefste Ton des zweiten Tetrachords der Griechen.

Hypatoides war bei den Griechen generelle Bezeichnung aller tieferen Töne ihres Musiksystems.

Hypaton, das erste Tetrachord des griechischen Tonsystems.

Hypaton diatonos war der Name der dritten Saite des tiefsten Tetrachords im griechischen Tonsystem.

Hyper, oben, oberhalb, drüber. Dieser Partikel bedienten sich die Griechen 1) um die aufwärts abgezählten Intervalle von den abwärts abgezählten zu unterscheiden; daher heißt bei ihnen Hyperditonos die Oberterz; 2) bezeichneten sie damit ihre authentischen Tonarten, wenn der Umfang derselben von der Quarte des Grundtons bestimmt wurde. So nannte man z. B. die dorische Tonart d e f g a h c̄ d̄, deren Hauptton d ist, die hyperdorische, wenn sie in dem Umfang der Töne g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ gebraucht wurde.

Hyperäolisch, s. Hyper und Aeolische Tonart.

Hyperboläisch nannten die Griechen eine gezierte, gesuchte, läppische Melodie.

Hyperbolaeon, der Name des höchsten Tetrachords bei den Griechen, s. Tetrachord.

Hyperbolaeon diatonos, die vorletzte Saite des griechischen Tonsystems, s. Tetrachord.

Hyperdiazeuxis nannten die Griechen die Trennung zweier Tetrachorde, die durch das Intervall der Oktave von einander abgesondert sind, wie bei dem Tetrachorde Hypaton und Hyperbolaeon. S. Tetrachord.

Hyperdorisch, s. Hyper.

Hyperjastisch ist mit hypomixolydisch von gleicher Bedeutung.

Hyperlydisch, s. Hyper und Lydisch.

Hypermixolydisch, s. Hyper und Mixolydisch.

Hypo, unten, unterhalb, drunter. Dieser Partikel bedienten sich die Griechen 1) um die abwärts gezählten Intervalle von den aufwärts gezählten zu unterscheiden, und nannten daher z. B. die Unterterz Hypoditonos; 2) um die sogenannten plagalischen Tonarten, deren Grenzton eine Quarte tiefer liegt als der Grundton der authentischen, damit zu bezeichnen. Sie nannten daher z. B. die dorische Tonart hypodorisch, wenn sie plagalisch gebraucht wurde, d. h. wenn bei ihrem Gebrauche die Melodie von der Unterquarte des Grundtons bis zur Oktave derselben moduliren konnte.

Hypodiazeuxis bezeichnete in der Musik der Griechen den Zwischenraum einer Quinte, die sich zwischen zwei Tetrachorden befindet, die durch ein drittes Tetrachord von einander abgesondert sind, wie die drei Tetrachorde Meson, Synemmenon und Diezeugmenon. S. Tetrachord.

Hypodorisch, s. Hypo.

Hypojastisch ist mit hypojonisch von gleicher Bedeutung.

Hypojonisch, s. Hypo und Jonisch.

Hypokritisch war bei den Griechen das Bezeichnungswort desjenigen Theils ihrer Musik, der auf Tanz und Geberdensprache Bezug hatte.

Hypolydisch, s. Hypo und Lydisch.

Hypomixolydisch, s. Hypo und Mixolydisch.

Hypo sinaphe ist in der Musik der Griechen die Trennung zweier Tetrachorde durch ein dazwischen gesetztes drittes Tetrachord, welches mit jedem der beiden getrennten Tetrachorde ein verbundenes Tetrachord ausmacht. S. Tetrachord.

Hypoproslambanomenos. Mit diesem Namen bezeichneten die Griechen denjenigen ihnen noch bekannten Ton, der um eine Stufe tiefer war, als der tiefste Ton ihres Tonsystems, und der unserm großen G entspricht.

Hyporchema hieß bei den Griechen ein jedes Tanzlied, ein zum Tanzen, während des Tanzens gesungenes Lied.

J.

J, als Ton, s. Kirnberger.

Jacchini, (spr. Schakini), Giuseppe, ein berühmter Violoncellist, im Anfang des 18ten Jahrhunderts an der Kirche San Petronio in Bologna angestellt und auch Mitglied der philharmonischen Akademie, hat mehrere Instrumentalsachen komponirt, darunter Concerti di camera a 3 e 4 stromenti con Violoncello obligato, Bologna 1701.

Jachet, oder Jaquet und Jacques von Mantua, s. Berchem.

Jackson, (spr. Schäcksön), auch Jackson von Exeter genannt, geb. zu Exeter im Mai des Jahres 1730, zeigte schon in seiner Jugend glückliche Anlagen für die Musik und machte die ersten Studien in dieser Kunst bis zu seinem 18ten Jahre in seiner Vaterstadt, worauf er dann nach London ging, wo er Schüler des Organisten an der königl. Kapelle, Travers, wurde. Später kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, wo er Musikunterricht gab und im Juli des Jahres 1803 starb. Er schrieb Kirchenstücke, Sonaten für Klavier, die Opern „The Lord of the Manor", „Metamorphoses", die Musik zu dem Drama „Lycidas", Lieder und Gesänge u. s. w. — Auch mit Malerei und Literatur beschäftigte er sich und von seinen Schriften sind hier zu nennen: „Thirty Letters on varions subjects", London, 1782, worin er auch über musikalische Dinge spricht; „Observations on the present state of music in London" London 1791; „Preliminary discourse to a scheme demonstrating the perfection and harmony of sounds" London, 1741. Gerber erwähnt auch einer Harmonielehre von ihm, von der aber nicht gewiß, ob sie erschienen ist.

Jacob, (....) französischer Violinspieler, war ein Schüler von Gaviniès und wurde im J. 1765 im Orchester der großen Oper angestellt, starb aber schon im J. 1772. Im Concert spirituel hat er einige Motetten aufführen lassen, ist aber hauptsächlich durch ein Werk „Méthode de Musique sur un nouveau plan", Paris, 1769, bekannt geworden.

Jacob I., König von Schottland, geb. 1391, regierte von 1423 bis 1437, in welch letzterem Jahre (am 20. Februar) er ermordet wurde, und war nach der Geschichte Virtuos auf 8 Instrumenten, besonders aber auf der Harfe, zu-

gleich auch einer der größten Komponisten seiner Zeit. In letzterer Beziehung sagt Alessandro Tassoni in seinen „Pensieri diversi" (Venedig, 1646): „Unter den neueren Komponisten ist König Jacob I. von Schottland zu merken, welcher nicht nur geistliche Gedichte verfertigte und in Musik setzte, sondern sogar auch eine neue melancholische und klagende, von aller andern ganz verschiedene Musik erfand". Noch rühmlicher spricht Buchanan in seinen „Rer. scottic. hist." lib. 10, sect. 57 von seinem Instrumentenspiele. Die Lieder „Katherine Ogie" und „Cold and Row" sollen von J. gedichtet und komponirt sein, und auf diese Art von Liedern deutet wohl Tassoni hin, wenn er von der melancholischen und klagenden Musik J's spricht, die in der That noch 100 Jahre nach des Königs Tode in Italien bewundert wurde. Zu bemerken ist noch, daß J's Dichtungen zu Edinburg 1783 unter dem Titel „Poetische Ueberreste Jacob's I." erschienen und daß man diesem auch einen Traktat über Musik zuschreibt, der aber verloren gegangen zu sein scheint.

Jacob, Benjamin, geb. im J. 1778 zu London, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater und trat dann als Sängerknabe in die Portland-Kapelle. 1796 studirte er bei Arnold Harmonielehre und wurde dann nach und nach Organist in mehreren Kirchspielen Londons. In den Jahren 1809 bis 1814 war er neben Wesley und Dr. Crotch als Orgelspieler geachtet. Man hat von ihm Orgelstücke, gottesdienstliche Gesänge, weltliche Lieder u. s. w.

Jacob, Günther, zu Anfang des 18ten Jahrhunderts Benediktinermönch im St. Nikolasstifte zu Prag und als Kirchenkomponist geschätzt. In der Zeit von 1714 bis 1726 erschienen zu Prag von ihm Vesperpsalmen, ein Te Deum, Messen u. s. w.

Jacobi, 1) Christian Gotthilf, geb. zu Magdeburg am 26. Januar 1696, erblindete schon in früher Jugend in Folge der Blattern, besuchte dennoch aber das Gymnasium zu Magdeburg und bei seinem lebhaften Geiste und ausgezeichnetem Gedächtnisse auch mit dem glücklichsten Erfolge. Da er ein seltenes Talent zur Musik verrieth, so unterzog sich 1710 der Organist Lippe versuchsweise seinem Unterricht in derselben. Binnen zwei Jahren brachte er es aber so weit, daß er alle Choräle auf der Orgel spielen und nach eigener Erfindung harmonisch richtig präludiren konnte. Nun ward der musikalische Unterricht mit doppeltem Eifer fortgesetzt, sowohl zu Zeitz, wo er von 1712 an das Gymnasium besuchte, als auch später zu Leipzig und Jena, wo er philosophische und juristische Vorlesungen hörte. Nach Vollendung seiner Studien machte er mehrere erfolgreiche Reisen als Klavier- und Orgelvirtuose durch Sachsen und Franken. Nach seiner Zurückkunft studirte er nach Büchern, die er sich vorlesen ließ, die Verskunst und Komposition. Seine eigenen Versuche darin pflegte er einem andren Musiker zu diktiren. 1720 ward er als Organist an der Peterskirche und 1726 an der Katharinenkirche zu Magdeburg angestellt, wo er gegen 1750 starb. Von seinen Kompositionen ist unsres Wissens keine bis auf die jetzige Zeit gekommen. Als Orgel- und Klaviervirtuos soll er nach dem einstimmigen Zeugniß aller Geschichtsschreiber zu den ersten Meistern seiner Zeit gehört haben. — 2) Conrad J., geb. zu Mainz im J. 1756, war der

Sohn des dortigen Konzertmeisters Jacobi, der ihn auch in der Musik und namentlich im Violinspielen unterrichtete. 1782 ward er Correpetitor bei dem Großmann'schen deutschen Theater und einige Jahre später Musikdirektor beim Nationaltheater zu Mainz und Frankfurt. 1802 erhielt er einen Ruf als Musikdirektor an der herzogl. Kapelle nach Dessau und hier starb er plötzlich in Folge eines Schlagflusses am 11. Juli 1811. Gerber, der ihn 1785 hörte, nennt ihn einen der fertigsten und gefühlvollsten Violinspieler und zugleich tüchtigsten Orchesteranführer seiner Zeit. Kompositionen sind nicht von ihm gedruckt worden, obschon er mehrere Konzerte für sein Instrument schrieb, die, wo er sie öffentlich vortrug, den allgemeinsten Beifall fanden und auch durch Abschriften sich weiter verbreitet haben. — 3) Friedrich Wilhelm J., Blech-Instrumentenmacher zu Dresden und als solcher noch vor 30 Jahren ungefähr sehr geschätzt, wurde in der Nähe von Oschatz geboren im J. 1754, und lernte seine Kunst bei dem berühmten Horn- und Trompetenmacher Leuthold, bei dem er 7 Jahre in der Lehre stand und dann auch längere Zeit als Gehülfe arbeitete. Sein Etablissement in Dresden fällt in das Jahr 1788. Wie Gerber berichtet, verfertigte er 1800 ein silbernes Horn, daß in jeder Beziehung zu den schönsten Instrumenten seiner Zeit gehörte. Ueberhaupt standen alle seine Instrumente weit und breit in großem Ansehen und wurden theuer bezahlt. — 4) Johann Christian J., geb. zu Tilse in Lithauen 1719, ward zuerst von seinem Vater, dann von dem Kammermusikus Peter Glösch in Berlin auf der Oboe unterrichtet, auf welcher er sich eine bedeutende Virtuosität erwarb. 1746 erhielt er mit dem Titel eines Kammermusikus die erste Oboistenstelle in der Kapelle des Markgrafen Karl zu Berlin, wo er noch 1766 lebte. Spätere Nachrichten über ihn fehlen. — 5) Michael J., einer der fleißigsten und beliebtesten Liederkomponisten des 17ten Jahrhunderts, wurde zu Anfang desselben in der Mark geboren und brachte die größte Zeit seines Lebens auf Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien zu, diente auch in der Armee der Republik Venedig (in deren Kriege mit dem Pabst), und erwarb sich überall wo er hinkam als Violin-, Lauten- und Flötenspieler einen bedeutenden Ruf. 1651 ward er als Kantor zu Lüneburg angestellt und hier starb er auch um 1670. Mehrere Liedersammlungen, welche noch von ihm vorhanden sind, und die in den Jahren 1651—1663 gedruckt wurden, führt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon nach Walthers Angabe namentlich auf. — 6) Tobias J., in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Schullehrer und Notar zu Seidenberg in der Oberlausitz, war aus Hirschberg in Schlesien gebürtig und ein zu seiner Zeit sehr beliebter Komponist, namentlich von Motetten. 1664 erschien u. A. von ihm: „Scala coeli musicalis et spiritualis", ein 4- bis 10stimmiges Motettenwerk.

Jacopo von Bologna, ein italienischer Komponist des 14ten Jahrhunderts und Zeitgenosse des Francesco Landino (Cieco). Ein Manuscript auf der pariser Bibliothek enthält zwei- und dreistimmige Gesänge von ihm, die in der Franco'schen schwarzen Notirung aufgezeichnet sind.

Jacopone, oder Jacopo Benedetto, berühmter Hymnendichter, geb. zu

Todi im 13ten Jahrhundert, studirte Philosophie und Jurisprudenz, wurde Doctor der Rechte und einer der berühmtesten Advokaten in Rom. Mit einer schönen und liebenswürdigen Frau verheirathet, wohnte er mit dieser einst einem glänzenden Ballfeste bei; da plötzlich, mitten in der schönsten Festesfreude, stürzt der Saal zusammen und erschlägt eine Masse der Anwesenden, darunter auch J's Gemahlin. Voll Verzweiflung und Kummer über dieses Unglück, entsagte er den Freuden und Vergnügungen der Welt, hüllte sich in Lumpen und durchzog Italien, sich für wahnsinnig ausgebend. Endlich, des unstäten Lebens müde, trat er in den Franziskanerorden und beschäftigte sich in seinem Kloster mit der Dichtung von Hymnen, nach einigen auch zugleich mit der Komposition derselben. So ist er der Verfasser des „Ave Rex angelorum", „Cur mundus militat sub vana gloria" und des „Stabat mater", welches letztere irrig dem Pabst Innocenz III. zugeschrieben wurde.

Jacotin, (spr. Schakoteng), [....], ein Kontrapunktist aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich Franzose von Geburt. Er ist öfter mit Jachet von Mantua (Jaquet von Berchem) verwechselt worden. 1510 erschienen 6stimmige Messen von ihm, die sich in der Santini'schen Sammlung zu Rom befinden; dann befinden sich Motetten von ihm in den „Motetti della Corona" (1519 von Petrucci da Fossombrone herausgegeben), in Salblinger's „Concentus" (1545), und Chansons in mehreren Sammlungen, die Adrien le Roy und Ballard herausgegeben haben, z. B. in der „Recueil des recueils" (Paris, 1563 und 1564.)

Jacqmin, (spr. Schackmeng,) François, geb. zu Rouen den 28. Juli 1793, lernte die ersten Elemente der Musik in seiner Vaterstadt und hatte auch daselbst den ersten Unterricht im Hornblasen. 1814 kam er auf das pariser Konservatorium und wurde dort als Hornist Schüler von Dauprat. 1819 wurde er am Orchester der italienischen Oper als erster Hornist angestellt und 1826 kam er in derselben Eigenschaft an die Opéra-comique, wo er 1836 noch war. Man hat von ihm Duetten für zwei Hörner, Fantasien für Horn und Harfe über Opernmotive, Variationen für Horn und auch eine Hornschule.

Jadassohn, Salomon, geb. zu Breslau am 15. September 1831, erhielt daselbst Unterricht im Klavierspielen von Hesse, auf der Violine von Lüstner und in der Harmonielehre von Brosig. Darauf ging er im J. 1848 nach Leipzig auf's Konservatorium, dann 1849 nach Weimar zu Liszt, wo er sich zum tüchtigen Klavierspieler ausbildete und als solcher auch verschiedentlich in öffentlichen Konzerten aufgetreten ist. Nach Leipzig wieder übergesiedelt, machte er bei Hauptmann eifrige Kompositionsstudien, und lebt auch gegenwärtig noch daselbst als Musiklehrer und Komponist. Von seinen Arbeiten sind bis jetzt geistliche Gesänge, Klaviersachen, Lieder, eine Sonate für Pianoforte und Violine erschienen, die sich durch Geschick und Tüchtigkeit des Strebens auszeichnen und ihm ein günstiges Prognostikon für seine Zukunft stellen.

Jadin, Louis Emanuel, geb. den 21. September 1768 zu Versailles, wo sein Vater, Jean J., der früher in der Kapelle des Erzherzog-Gouverneurs zu Brüssel angestellt war, eine Bedienstung in der königlichen Kapelle hatte und

nebenbei auch Violin- und Klavierunterricht gab. Von diesem erhielt auch Louis Emanuel den ersten Musik- und insbesondere Violinunterricht, worauf er dann königlicher Musikpage wurde. Nachdem er die Maitrise der königlichen Kapelle verlassen hatte, gab ihm sein jüngerer Bruder, Hyacinthe J. (s. unten), Klavierunterricht. 1789, als das Théâtre de Monsieur errichtet wurde, erhielt er an demselben die Stelle eines zweiten Cembalisten und 1791 die als erster, welche er bis in's J. 1792 behielt. Zu dieser Zeit war er in das Musikcorps der pariser Nationalgarde eingetreten und komponirte für dieses viele Harmonie-Musiken, sowie für National- und patriotische Feste eine große Zahl von Liedern und anderen Stücken. 1802 wurde er Professor am Konservatorium und vereinigte mit dieser Stelle die eines Orchesterdirektors am Théâtre Molière, welche er 1806 erhalten hatte. 1814, als das Konservatorium aufgehoben wurde, erhielt er die Stelle als Gouverneur der königlichen Musikpagen und behielt diese bis zum J. 1830, wo er pensionirt wurde, nachdem er 1824 Ritter der Ehrenlegion geworden war. Seit 1830 lebte er zumeist auf dem Lande bei Montfort-L'Amaury und war Ende der dreißiger Jahre noch am Leben. — J. war auf mehreren Instrumenten bewandert, besonders aber sehr guter Klavier- und Violinspieler, und ein geschickter, äußerst fruchtbarer, wenn auch nicht genialer Komponist. Man hat von ihm in die dreißig größere und kleinere Opern, darunter z. E. „Amélie de Montfort", „Les Talismans", „Mahomet II.", „L'Avare puni", „Le Négociant de Boston", „La Supercherie par amour"; dann viele Gelegenheits-Kantaten und Stücke für patriotische Feste, eine Unmasse von Instrumentalstücken aller Art und Liedern und Gesängen. — Sein jüngerer Bruder, Hyacinthe J., geb. zu Versailles im J. 1769, erhielt von seinem Vater den ersten Musikunterricht und bildete sich dann unter Hüllmandel zu einem vortrefflichen Klavierspieler. Bei Errichtung des Konservatoriums wurde er Professor an dieser Anstalt und zeichnete sich durch seine vortreffliche Unterrichts-Methode aus, starb aber leider schon an einem Brustleiden im J. 1802. Auch als Komponist hat er sich nicht unvortheilhaft bekannt gemacht in Klavier-Konzerten, Streichquartetten, Trio's, Sonaten u. s. w. — Georges Jadin, der jüngste Bruder der beiden Vorgenannten, geb. zu Versailles im J. 1771, war im Gesang ein Schüler Richer's und lebte bis in's Jahr 1813 als Singlehrer zu Paris. Er hat mehrere Sammlungen Romanzen herausgegeben.

Jäger, Vater und Söhne. Ersterer, Johannes, ehemaliger markgräflich anspach-bayreuth'scher Musikdirektor, wurde zu Schlitz (dem Grafen von Görz gehörig) am 31. August 1748 geboren, und war in der Zeit seines kräftigen Alters einer der bedeutendsten Meister auf dem Violoncello. In seiner Jugend stand er als Hautboist in holländischen Diensten und blies das Waldhorn, das damals sein Lieblingsinstrument war, ganz vortrefflich. Später kam er an den würtembergischen Hof und bildete sich dort zu dem großen Violoncellisten, als den ihn das vorige Jahrhundert bewunderte. Um 1776 kam er als Kammer-Violoncellist in anspach'sche Dienste, wo er bei wenigen Berufsgeschäften ein ruhiges Leben führte und Zeit genug hatte, sich mit allem Ernste und aller Sorgfalt der Ausbildung seines ältesten Sohnes — Johann Zacharias

Leonhard J. — zu widmen. Derselbe wurde im J. 1777 zu Anspach geboren und erregte schon in seinem neunten Jahre großes Aufsehen durch seine Fertigkeit auf dem Violoncell. Dadurch bewogen, machte 1787 der Vater eine Reise mit ihm nach Berlin, wo der Knabe selbst die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich zog. Die Königin wünschte ihn in ihrer neu errichteten Kapelle angestellt und bewilligte ihm, da der Vater seinen damals einzigen Sohn nicht in einer so großen Stadt wie Berlin allein lassen wollte, eine jährliche Pension von 100 Thalern. Von 1798 an lebten Vater und Sohn, einige kleine Ausflüge abgerechnet, ununterbrochen in Breslau, sowohl als Lehrer in der Musik, wie als Virtuosen auf dem Violoncell. Hier ward jenem auch im J. 1800 sein zweiter Sohn — Ernst J. — geboren, den er ebenfalls von frühester Jugend an im Violoncellspielen unterrichtete. Auch er hatte kaum sein zehntes Jahr zurückgelegt, so machte der Vater mit ihm eine große Reise durch Deutschland und Ungarn, auf der sich Beide, Vater und Sohn, namentlich durch ihr Zusammenspiel, vielen Beifall erwarben und einen dauernden Ruf sich begründeten. Der Unterricht des unübertrefflichen Bernhard Romberg aber, den der kleine Ernst einige Zeit genießen konnte, verlieh ihm einen besondern Antrieb und seinem Spiele einen ganz eigenen Schwung, so daß sowohl der Vater, als auch sein älterer Bruder, bald von ihm übertroffen wurden. Nach Beendigung jener Reise lebte die Familie Jäger fortwährend in Breslau. Die Pension, die der Vater und der Sohn erhielten, machten ihnen eine völlig unabhängige Stellung möglich, sowie die Konzerte, die Schnabel dort veranstaltete, ihnen hinlängliche Gelegenheit verschafften, ihren wohlerworbenen Ruf als Virtuosen dauernd zu erhalten. 1825 aber erhielt Ernst einen Ruf in die königliche Kapelle zu München, wohin ihm denn auch 1826 der Vater folgte.

Jäger, Franz, ehemals sehr beliebter Tenorsänger, geboren 1796 zu Wien, soll anfangs Schuhmachergeselle, nach seiner eigenen Andeutung aber Schullehrer-Gehülfe gewesen sein. Kapellmeister Weigl hörte ihn einst singen, und da er eine außerordentlich schöne Tenorstimme an ihm wahrnahm, so trug er Sorge, daß der damals noch völlig unmusikalische, aber viel Talent verrathende junge Mensch den nöthigen Unterricht erhielt und namentlich für die Bühne ausgebildet wurde. 1817 trat er nun auf dem Theater an der Wien zum ersten Male als Ramiro in Isouard's „Aschenbrödel" auf und konnte 1820 schon mit Erfolg seine ersten Kunstausflüge machen. Bis zum J. 1824 war J. einer der Lieblingssänger des wiener Publikums; dann ging er nach Berlin, wo er bis 1828 am königstädtischen Theater engagirt war. Diese Zeit war die glänzendste seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Von Berlin ging er nach Stuttgart, wo er einige Jahre blieb, aber nicht sehr gefiel, kehrte dann wieder nach Berlin zurück, konnte aber auch hier, da inzwischen seine Stimme bedeutend abgenommen hatte, die frühere Gunst nicht mehr erringen und ging daher nach München, wo er aber auch nicht viel Glück machte. Dann machte er Reisen in die österreichischen Provinzen und kam auch wieder nach Wien, wo er aber kaum zum Auftreten gelangen konnte. Eine anhaltende Kränklichkeit vermehrte seine stabil gewordene Heiserkeit und nöthigte ihn, dem Singen zu entsagen; so nahm er denn im

J. 1836 die Stelle als Gesangslehrer am Theater in Stuttgart an, wo er am 10. Mai 1852 gestorben ist. — J. hat sich auch durch einige Liederkompositionen bekannt gemacht und darunter ist besonders „Der Traum des ersten Kusses" populär geworden.

Jägerhorn, dasselbe was Jagdhorn, s. Buglehorn und Horn.

Jaëll, Alfred, ein brillanter Klavierspieler unsrer Zeit, geb. zu Triest am 5. März 1832, hatte zuerst von seinem vierten bis sechsten Jahre bei seinem Vater Violinunterricht, mußte das Violinspielen aber einer Krankheit wegen, in die er verfiel, aufgeben, und ging nun zum Klavier über. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er schon im J. 1843 in Begleitung seines Vaters die erste Kunstreise unternehmen konnte, auf der er überall Staunen erregte. Seit dieser Zeit hat er in fast ganz Europa Konzerte gegeben und war auch 1851 in Amerika, wo er glänzende Geschäfte machte. Seit einem Jahre ungefähr hat ihn der König von Hannover zu seinem Hofpianisten ernannt. Sein Spiel ist vorzugsweise glänzend, weniger musikalisch bedeutsam; noch weniger sind Letzteres aber seine Kompositionen — Salonstücke, Transscriptionen, Fantasien über Opern-Motive u. s. w. —; diese haben weiter keinen Vorzug als ein prunkendes Passagen-Gewand und geben nur den Fingern, gar nicht aber dem Geiste Nahrung.

Jagemann-Heigendorf, Frau Caroline von, geb. zu Weimar im Jahre 1780, war die Tochter des am 4. Februar 1804 gestorbenen Bibliothekars und Grammatikers Jagemann. Außerordentlich schön und voller Talente, widmete sie sich der Bühne, welche damals zu Weimar unter der Leitung Goethe's und Schiller's ein solches Ansehn gewonnen hatte, daß selbst Töchter der angesehensten Familien den Bühnenberuf für höchst ehrenvoll hielten. Von der Großherzogin Amalie ward Caroline J. nach Mannheim geschickt, wo damals unter Iffland's Mitwirkung eine scenische Kunstschule blühete. Sie lebte hier im Hause des Schauspielers und Sängers Beck, von dessen Gattin sie insbesondere im dramatischen Gesange unterrichtet wurde. Durch das Beispiel dieser großen Künstlerin bildete sie sich in Kurzem so weit, daß sie gleich bei ihrem ersten Erscheinen auf der mannheimer Bühne im J. 1795 das Publikum auf's Angenehmste überraschte, sowohl als Schauspielerin wie als Sängerin, namentlich in der Rolle der Eugenie in Goethe's „natürlicher Tochter", deren Darstellung sich die ältesten Theaterfreunde lange mit vielem Vergnügen erinnerten. Doch war sie als Sängerin ausgezeichneter, und als sie nach einigen kleineren Ausflügen 1797 wieder nach Weimar zurückkehrte, ward sie als Hofsängerin daselbst angestellt. Ihr erstes Auftreten dort hatte am 19. Februar desselben Jahres im „Oberon" statt. Ihr Talent und ihre Schönheit setzten bald den Großherzog in Flammen und nach langem Widerstreben entschloß sie sich dessen Geliebte zu werden. Sie wurde nun in den Adelstand erhoben und erhielt von dem Rittergute Heigendorf im Altstädtischen, womit der Großherzog sie beschenkte, den Namen Frau von Heigendorf. Indeß verließ sie die Bühne nicht und hat unter dem combinirten Namen Jagemann-Heigendorf lange als ein Stern erster Größe im Schauspiel und in der Oper geglänzt. Zeitgenossen rühmen das Außerordentlichste von ihr

und gedenken dankbar auch des wohlthätigen Einflusses, den sie selbst auf die innere Verwaltung des weimar'schen Theaters, besonders seit Göthe's völligem Rücktritte, ausübte und Jahre hindurch behauptete. Noch in den Jahren 1821 und 1822, wo sie doch ein Alter schon erreicht hatte, in welchem andere Sängerinnen, wenn nicht von der Bühne abzutreten, so doch den höchsten Gipfel ihrer Kunst längst überlebt zu haben pflegen, war es bei ihren Vorstellungen deutlich zu erkennen, daß sie eine tief ausdrucksvolle Sängerin und Darstellerin mit klangvoller Stimme gewesen sein mußte, und die ältesten Kunstkenner und umsichtigsten Beobachter des Theaters erinnerten sich kaum einer Erscheinung, die so durchweg, den Verlust der Jugend und der jugendlichen Kraft der Mittel abgerechnet, befriedigt und angesprochen hätte. Nach dem Tode des Großherzogs verließ sie die Bühne, und da sie fast mit der ganzen Stadt und auch mit Göthe, zu dessen Rücktritt von der Verwaltung des Theaters sie die nächste Veranlassung gegeben haben soll, in zwistigen Verhältnissen gelebt hatte, auch Weimar und ging nach Berlin, wo sie dann mehrere Jahre in Ruhe verlebte. Seit 1830 jedoch hielt sie sich abwechselnd auf ihrem Gute, in Mannheim und anderen größeren Städten auf. Gestorben ist sie um 1847 zu Dresden.

Jahn, Otto, ein ausgezeichneter Archäolog und Philolog, aber auch tüchtiger Musiker und vortrefflicher musikalischer Schriftsteller, wurde geboren zu Kiel am 16. Juni 1813. 1845 wurde er ordentlicher Professor zu Greifswald, 1847 Professor der Archäologie zu Leipzig, jedoch 1851 in Folge seiner Betheiligung an den nationalen Bewegungen von 1848 und 1849 seines Amtes entsetzt, worauf er einige Zeit privatisirend in Leipzig lebte. Gegenwärtig ist er Professor an der Universität zu Bonn. Seine musikalischen Kritiken, namentlich in der Zeitschrift „Die Grenzboten", sind musterhaft in jeder Beziehung und auch seine Liederkompositionen sind werthvoll; aber den größten Dienst hat er der musikalischen Welt durch seine Biographie Mozart's geleistet (1856, Breitkopf u. Härtel in Leipzig), von der bis jetzt zwei Bände erschienen sind. Es ist ein in der musikalischen Biographik epochemachendes Werk, mit der durchdringendsten Sachkenntniß und dem feinsten Geiste, sowie mit dem enormsten Fleiße verfaßt. Noch haben wir von ihm einer Gelegenheitsschrift über Mendelssohn's „Elias" zu erwähnen, die bei Breitkopf u. Härtel erschien, und der Besorgung eines Klavier-Auszugs von Beethoven's „Fidelio", der den verschiedenen Bearbeitungen dieser Oper von Seiten des Komponisten Rechnung trägt.

Jambe-de-Fer, (spr. Schangb'—), Philibert, ein Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, ist nicht, wie Walther meint, zu la Fère geboren, sondern zu Lyon, und war ein Calvinist. Einige Zeit scheint er auch zu Poitiers gelebt zu haben, denn die Zueignungs-Epistel eines seiner Psalmenwerke ist aus dieser Stadt datirt. Ob er noch vor der Bartholomäus-Nacht gestorben, oder ob er bei den Metzeleien derselben in Lyon umgekommen ist, weiß man nicht. Man hat von ihm: „Les cent Psaumes de David mis en français par Jean Poictevin, à quatre parties", Poitiers 1549 (in noch zwei Ausgaben in Poitiers und Paris, 1551 und 1558); „Les vingt-deux octonnaires du Psalme 119 de David, traduits par Jean Poictevin, mis en musique à quatre parties",

Lyon 1561; „Les cent et cinquante Psaumes de David, mis en rimes françaises par Clément Marot et Théodore Bèze, à quatre et cinq parties", Paris 1561 und Lyon 1564.

Jambikon hieß bei den Griechen ein Theil desjenigen Liedes, womit Die sich hören lassen mußten, welche in den pythischen Spielen um den Preis stritten. Der Name Jambikon kam wohl von dem Versmaße des Liedes (s. Jambus), und nicht von dem Charakter und der Tendenz seines Inhalts her, was übrigens auch möglich sein kann, denn *ιαμβος* heißt ursprünglich ein Schmähgedicht, Spottgedicht.

Jambisch, s. Jambus.

Jamblichus, ein neuplatonischer Philosoph, aus Chalcis in Cölesyrien, lebte im vierten Jahrhundert nach Christo und war ein Schüler des Porphyrius. Von seinen vielen Schriften sind außer einigen mathematischen noch ein Bruchstück aus dem „Leben des Pythagoras" und eine „Ermahnung zur Philosophie" (beide herausgegeben von Rießling, Leipzig 1813 und 1815) übrig. Das Meiste, was wir von der Lehre der musikalischen Proportionen des Pythagoras wissen, ist aus der ersteren der erwähnten Schriften. J. selbst soll einen Traktat über Musik geschrieben haben, der aber verloren gegangen ist.

Jambus heißt in der Metrik theils ein aus einer kurzen und langen Silbe bestehender Versfuß (◡ —), theils ein aus mehreren solchen Füßen zusammengesetzter Vers (jambischer Vers, jambisch). — In Noten ausgedrückt stellt sich der J. folgendermaßen dar:

3/8 … oder: 3/4 …

oder auch: C …

James, (spr. Dschehms), John, gest. zu London im J. 1745, war ein zu seiner Zeit berühmter Orgelspieler und Komponist. Von seinen Lebensumständen ist nichts Näheres bekannt, als daß er an mehreren londoner Kirchen den Organistenposten bekleidet hat und ein der Liederlichkeit, namentlich dem Trunk, sehr ergebener Mensch gewesen ist. Von seinen Arbeiten sind nur noch einige Orgelstücke und Gesänge vorhanden. Seine größte Stärke soll in der freien Fantasie auf der Orgel bestanden haben und hier soll sein Styl mitunter wahrhaft erhaben gewesen sein. — Ein englischer Flötist der neuern Zeit, W. N. James, ein Schüler Nicholson's, hat ein Werk herausgegeben: „A word or two on the flute", London 1826. Diese „Paar Worte" sind aber in der That ein Buch von 252 Seiten und handeln über Technisches der Flöte, geben aber auch biographische Notizen über viele ältere und neuere Flöten-Virtuosen. Im Jahrgange 1830 der leipz. allg. mus. Zeitung erschien eine auszugsweise Uebersetzung davon, deren Verfasser Carl Grenser (s. d.) ist.

Jan, (lat. Janus), 1) David, ein niederländischer Kontrapunktist im Anfange des 17ten Jahrhunderts. 1600 erschienen u. A. von ihm zu Amsterdam

die 150 Psalmen Davids für 4—8 Stimmen gesetzt (nach Melodien der reformirten Kirche). Weiteres ist nicht von ihm bekannt. — 2) Martin J., um 1650 Kantor zu Sorau, dann Rektor zu Sagan und endlich Prediger, zuerst in Eckersdorf bei Sagan und dann in einem Dorfe im Fürstenthum Brieg, wo er zwischen 1665 und 1670 starb. Er wird zu den besseren Komponisten seiner Zeit, besonders von Choral-Melodien, gerechnet. Ein Werk, welches noch von ihm bekannt ist, „Passionale melodicum“, erschien 1663 zu Görlitz.

Janacconi, (von Einigen auch Jannaconi), Giuseppe, ein vortrefflicher Tonsetzer aus der römischen Schule, bis auf Baini außerhalb Roms fast ganz unbekannt, wurde geboren zu Rom im J. 1741. Anfangs studirte er bei Soccorso Rinaldini, einem Sänger der päpstlichen Kapelle, sowohl Gesang als Komposition; später kam er unter die Leitung Gaëtano Carpini's, Kapellmeister an der Kirche del Gesù und anderen Jesuitenkirchen, welcher auch den Oheim von Giuseppe Baini, Lorenzo, unterrichtet hatte. In dieses Mannes Schule bildete er sich vollkommen aus. Nachgehends trat er mit Pasquale Pisari in ein enges Freundschaftsbündniß und setzte mit ihm die Werke Palestrina's in Partitur, in welchem Geschäft er sich so sehr auszeichnete, daß Pisari ihn vor allen seinen Kollegen würdig hielt, ihm die Tradition der römischen Schule und mit dieser jene Memoiren, welche ihm von seinen Vorgängern hinterlassen worden waren, anzuvertrauen. So ward J. ein vollkommner Meister in jeder Gattung des Styls und unterrichtete viele angehende Tonsetzer, sowohl Einheimische als Fremde, mit dem besten Erfolge. Seine Werke waren im strengen, wie im sogenannten organischen und Instrumental-Style gleich ausgezeichnet, vorzüglich aber entwickelte er im 8- und 16stimmigen Satze eine geniale Kraft. Baini besaß Werke beider Gattungen von ihm, die so vortrefflich waren, daß sie ihn (Baini), wie er selbst bescheiden bemerkte, bei jedesmaliger Ansicht demüthigten und von der Unzulänglichkeit seiner eigenen Kräfte überzeugten. Von 1802 an war J. stets Baini's Lehrer und diesem wurden denn auch dadurch viele Papiere, Notizen, Original-Kompositionen von Pisari und anderen Vorgängern zu Theil, welche ihm später bei seinen Arbeiten sehr zu Statten kommen mußten. 1811 ward J. als Zingarelli's Nachfolger Kapellmeister an San Pietro in Vaticano. An einem der ersten Tage des Monats März 1816 aber rührte ihn auf der Straße della Fontanella di Borghese der Schlag, und trotz aller angewandten Mittel und Pflege starb er am 16ten desselben Monats und ward am 18ten in der Kirche San Simone e Giuda begraben. Am 23sten desselben Monats hielt man ihm ein Seelenamt in der Kirche der zwölf Apostel, wobei sein Schüler Basili ein Requiem von seiner (Basili's) Komposition aufführte. Die Santini'sche Sammlung in Rom besitzt viele Kirchenstücke verschiedenster Art von diesem großen Meister, ebenso Fétis in Brüssel, und darunter befinden sich mehrere 16stimmige Messen und 16- und 24stimmige Canons.

Janatka, Johann, geb. 1800 zu Trznboratitz in Böhmen, wo er auch den ersten Unterricht in der Musik von seinem Onkel Joseph Zelenka, dortigem Schullehrer und Organisten, erhielt. Im J. 1813 trat er in das Konservatorium zu Prag, um sich daselbst auf dem Waldhorn auszubilden, verblieb

dort bis 1819 und machte während dieser Zeit nicht nur sehr bedeutende Fortschritte auf seinem Instrumente, sondern lag auch mit vielem Fleiße dem Studium der Harmonie und des Kontrapunkts ob. Im J. 1822 folgte er einem Rufe nach Wien an das k. k. Hofopern-Theater, wo er als Hornist bis zum Schlusse der damaligen Pacht-Administration des Imprasario Domenico Barbaja blieb. Als aber 1828 dieses Theater auf längere Zeit geschlossen wurde, nahm J. die erledigte Stelle als erster Hornist am Theater an der Wien an, von wo er 1832 dem Rufe als Lehrer des Waldhorns am Konservatorium und Hornist am k. ständischen Theater zu Prag folgte. — Sein Lehrtalent wird sehr gerühmt.

Janequin, s. Jannequin.

Jani, Johann, geb. um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Göttingen, bildete sich in der Musik und in den Wissenschaften zuerst auf der Martinsschule zu Braunschweig und brachte es besonders auf dem Klavier unter Leydings Leitung zu einer für seine Zeit bedeutenden Fertigkeit. Seiner schönen Baßstimme wegen ward er später auch Präfect des öffentlichen Singechors und bisweilen auch auf dem Theater verwendet. 1686, als sich der Kapellmeister Theil einige Jahre in Braunschweig aufhielt, studirte er bei demselben die Komposition. Doch blieb er bis dahin seiner ersten Bestimmung als Theolog treu, und als er seine theologischen Studien zu Helmstädt vollendet hatte, ging er nach Hamburg und ernährte sich durch Unterrichtgeben, sowohl in Sprachen und Realien als auch in der Musik. Die Liebe und Gründlichkeit, womit er diese letztere lehrte und sein ausgezeichnetes Klavierspiel, wie nicht minder sein Gesang, verschafften ihm endlich den Ruf als Hof- und Stadtcantor zu Aurich, wo er einige Jahre darauf auch die Hoforganistenstelle erhielt. Jetzt komponirte er viele Kirchenmusiken, größere und kleinere Konzert-Arien, in denen besonders seine Frau, eine frühere Theatersängerin aus Hamburg, glänzte, von welchen Allen aber keine gedruckt, jedoch eine nicht geringe Zahl durch Abschriften verbreitet worden ist. Auch in der Poesie nicht ungeübt, hatte er zu den meisten derselben auch den Text verfertigt. Er starb in Aurich 1728.

Janiewicz, auch Yaniewicz geschrieben, ein polnischer Violinspieler, geb. zu Wilna um 1750, lebte in seiner Jugend eine Zeit lang am Hofe des Königs Stanislaus zu Nancy und ging dann (um 1770) nach Paris, wo er seine ersten Violinkonzerte herausgab. Nachher reiste er in Italien und gab u. A. 1786 ein Konzert in Mailand. In demselben Jahre noch begab er sich nach London, wo er Orchesterchef an der italienischen Oper wurde und bis zu seinem Tode, dessen Zeit man aber nicht kennt, blieb. Fünf Konzerte seiner Komposition sind in Paris gestochen worden.

Janitsch, Anton, berühmter Virtuos auf der Violine, geb. 1753 in der Schweiz, zeigte schon in seinem vierten Lebensjahre großes Talent zur Musik und deshalb wandte sein Vater Alles an, um dasselbe immer mehr zu entwickeln. Diese Sorgfalt war aber auch nicht vergebens auf ihn verwendet, indem er bereits in seinem siebenten Jahre als Violinspieler die Bewunderung aller helvetischen Musikkenner auf sich zog. Im zwölften Jahre schickte ihn sein Vater zur

Vervollkommnung in seiner Kunst nach Turin zu dem berühmten Pugnani, wo er schon nach zwei Jahren seinem Lehrer an Fertigkeit und besonders im Adagio sehr nahe stand. In seinem 16ten Jahre wurde er vom Churfürsten von Trier mit einem jährlichen Gehalte von 2000 Gulden zum Konzertmeister ernannt und ihm von diesem seinen Herrn, wegen seiner außerordentlichen Fertigkeit im Notenlesen, der Name „Notenschlinger" beigelegt. Von Coblenz aus verbreitete sich zuerst sein Ruhm als ausgezeichneter Violinvirtuos, wie auch als Komponist für sein Instrument. Hierauf trat er in die Dienste des Grafen von Oettingen-Wallerstein, in denen er aber nicht lange verweilte, sondern bald als Musikdirektor am Großmann'schen Theater nach Hannover ging und hier bis zum Jahre 1794 blieb. Allein wie es gewöhnlich der Fall bei großen Künstlern ist, daß sie das Schicksal bald nach Osten, bald nach Westen treibt, so faßte auch J. den Entschluß nach England zu gehen. Auf der Reise dahin ließ er sich indeß bereden, die Sommermonate beim Grafen von Burg-Steinfurt zuzubringen, und der indeß ausgebrochene Krieg, sein herannahendes Alter, die Versorgung seiner Familie und die Sehnsucht nach einem bestimmten Ruheplatze bewogen ihn, seinen Entschluß zu ändern und seine noch übrige Lebenszeit als Kapellmeister in Steinfurt zu bleiben, wo er auch am 12. März 1812 starb. Von seinen Kompositionen ist nichts gestochen worden.

Janitsch, Johann Gottlieb, geb. den 19. Juni 1708 zu Schweidnitz und gestorben in Berlin im J. 1763. Er studirte auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt, bildete in Breslau sein hervorragendes Musiktalent und trat nach dem zu Frankfurt a. O. absolvirten juridischen Curse als Sekretär in die Dienste des dirigirenden Kriegsministers von Happe. 1736 ernannte ihn der damalige Kronprinz, nachmals König Friedrich II., zum Kammermusikus in seiner Kapelle zu Ruppin. Später begründete J. eine wöchentliche Hausakademie in Rheinsberg, woran alle dortigen Tonkünstler, Dilettanten und Kunstfreunde Theil nahmen und führte nachher auch bis zu seinem Tode auf königl. Anordnung die Oberleitung der Redoutenmusiken in Berlin. J. war ein tüchtiger Kontrabaßspieler und näherte sich in seinen Kompositionen dem Style Graun's. Sie bestehen in Kantaten, Trauermusiken, Quartetten, Serenaden, Te Deum laudamus, einer Festmusik zur Krönung des Kronprinzen von Schweden in Stockholm, u. s. w.

Janitscharenmusik, s. Türkische Musik.

Janitzek, oder eigentlich Janetzek, Johann geb. zu Koschentin in Oberschlesien im J. 1768, verrieth von Jugend auf viel Lust und Talent zur Musik, doch fehlte es ihm an den nöthigen Mitteln und auch an Gelegenheit sich darin auszubilden, und er sah sich genöthigt als Bedienter Dienste zu suchen. In seinem 15ten Jahre ward er Leibjäger des Grafen von Sobeck in Koschentin, der eine gute Privatkapelle unterhielt und als tüchtiger Musiker dieselbe auch selbst dirigirte. Dabei seinem Herrn öfter zur Seite stehend, fühlte J. die alte Neigung zur Kunst wieder in sich erwachen und er nahm bei den bessern Musikern der Kapelle Unterricht. Ausdauernder Fleiß und wirkliches Talent überwinden alle Schwierigkeiten und deshalb kann es auch gar nicht auffallen,

wenn wir schon 1794 J. mit an der Spitze des Orchesters des Wäser'schen Theaters zu Breslau erblicken, mit dem wohlbegründeten Rufe eines fertigen Violinspielers und gewandten Musikdirektors. Neben seinen eigentlichen Amtsgeschäften leitete er auch das sogenannte Richter'sche Konzert. Er starb am Nervenfieber den 8. April 1806. Kompositionen sind nicht von ihm erschienen.

Jannequin, (spr. Schanneleng), Clement, auch Janequin, Jennequin, Jannecquin und Janecquin geschrieben, ein berühmter französischer Kontrapunktist, unter der Regierung Franz I. lebend, von dessen näheren Lebensumständen aber weiter Nichts bekannt ist. In den Archiven der päbstlichen Kapelle befinden sich Messen in Manuscript von ihm; dann erschienen 1533 zu Paris vierstimmige Motetten und zu Venedig 1538 vierstimmige Canzoni francesi, eine Sammlung Chansons auch zu Paris im J. 1537. Besonders berühmt waren aber seine „Inventions musicales", Lyon, 1544; es sind dies so zu sagen Tongemälde für 4 und 5 Singstimmen, die u. A. Titel führen wie: Le caquet des femmes; le chant du rossignol; le chant de l'alouette; la chasse au cerf; la Bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan. Eine andere Ausgabe von diesen „Inventions" ist zu Paris im J. 1559 erschienen unter dem Titel: „Verger de musique, contenant partie des plus exellens labeurs de Maître C. Jannequin" etc. Da auch ferner auf dem Titel steht, daß J. diese Ausgabe selber durchgesehen und verbessert habe, so ist anzunehmen, daß er 1559 noch am Leben war. Uebrigens befinden sich auch Arbeiten von ihm in mehreren Sammlungen, die von 1557—1564 in Paris bei Adrian le Roy und Robert Ballard herauskamen, und auch Jaques Paix hat in seiner „Orgeltabulatur" (Lauingen, 1583) einige Stücke für Orgel arrangirt, mitgetheilt.

Janowka, Thomas Balthasar, geb. zu Kuttenberg in Böhmen um 1660, war Licentiat der Philosophie und Organist zu Prag, wo er 1701 das erste musikalische Wörterbuch der neueren Zeit herausgegeben hat, unter dem Titel: „Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae" etc. etc. Dieses Buch enthält 324 Seiten und sollte nur die Einleitung zu einem größern derartigen Werke sein, wie der Verf. in der Vorrede versprach, das aber nicht erschienen ist.

Jansa, Leopold, geb. zu Wildenschwert in Böhmen im J. 1797, eines Tuchmachers Sohn, lernte bei dem dortigen Ortsschulmeister Jahada Singen, Violin-, Klavier- und Orgelspielen; auf dem letzteren Instrumente aber vervollkommnete er sich mehr noch unter der Aegide seines Vetters, des Organisten Zizius. Während er zu Brünn das Gymnasium besuchte, übte er fortwährend mit rastlosem Fleiße die Geige und errang auch durch bloßes Selbststudium eine bedeutende Fertigkeit. Im J. 1817 kam er nach Wien, hörte dort juridische Vorlesungen, aber auch alle großen Tonmeister, welche er als Muster zu seiner höheren Ausbildung sich erwählte. Durch den in mehreren öffentlichen Konzerten erhaltenen Beifall ermuntert, reifte endlich der feste Entschluß in J., auf die Rechtscarrière zu verzichten und sich der Musik ausschließlich zu weihen. Nun-

mehr nahm er Unterricht im Generalbaß und in der Setzkunst bei Emanuel Förster und verfolgte an seines Landsmannes, des damaligen Hoforganisten Worzischeck, leitender Freundeshand rüstig die betretene Bahn. Der schönste Erfolg lohnte seine beharrlichen Anstrengungen und bald wurde sein Name neben Mayseder und Böhm genannt. 1823 trat er als Kammermusikus in die Hauskapelle des Grafen von Brunswick, wurde jedoch schon im darauffolgenden Jahre in die k. k. Hofkapelle berufen. Nach Schuppanzigh's Tode setzte er dessen beliebte Quartettunterhaltungen fort und 1834 erhielt er die Stelle als Musikdirektor und Violinprofessor am wiener Universitätsconvicte. Man hat von ihm Violinkonzerte, Streichquartette, Streichtrio's, Violinduette, Fantasien, Rondo's, Variationen und sonstige Solostücke für Violine, einige Kirchenstücke u. s. w. Seine Violinsachen sind meist in einem gefälligen Style geschrieben und viele darunter sind von Violinlehrern als Unterrichtsstoff geschätzt.

Jansen, Johann Anton Friedrich, in Deutschland geboren, aber, wie man sagt, von dänischen Eltern, studirte in Wien die Musik, ging aber dann nach Italien, wo er zuerst in Venedig als Musiklehrer sich etablirte. Als er sich hier keine anständige Position machen konnte, ging er 1817 nach Mailand, wo er aber auch nur sehr kümmerlich sich durchhelfen mußte. Zwar komponirte und arrangirte er Mancherlei für Militärmusikchöre, Privatpersonen und Musikhändler; jedoch scheint ihm dies Alles, nebst seinen Lectionen nur wenig eingebracht zu haben, denn er starb förmlich vor Hunger im April des Jahres 1827. Die letzten zwei Tage seines Lebens schlich er nur durch die Stadt, und als mitleidige Menschen aufmerksam auf seinen Zustand wurden, dessen ganzen Jammer er stets aus einem gewissen Stolze zu verheimlichen suchte, kam die Hülfe, die man ihm bringen wollte, zu spät. — Erschienen sind von ihm Klaviersonaten, Stücke für Blasinstrumente, Sonaten und Divertissements für Klavier und Violine (oder Flöte), Variationen, Exercicen, Rondo's, Polonaisen, u. s. w.

Janson, (spr. Schangsong), Johann Baptiste Aimé Joseph, genannt J. der Aeltere, wurde im J. 1742 zu Valenciennes geboren und bildete sich unter seinem Landsmann Berthaut zu einem vortrefflichen Violoncellisten. 1766 ließ er sich in Paris zum ersten Male im Concert spirituel hören, und das Jahr darauf begleitete er den Erbprinzen von Braunschweig nach Italien, wo er ebenfalls durch sein Spiel reichen Beifall erntete. 1771 war er wieder in Paris, trat dort während einiger Jahre mit Erfolg in Konzerten auf und machte dann eine Reise nach Deutschland (1783 war er u. A. in Hamburg), Dänemark, Schweden und Polen. Im J. 1789 kehrte er nach Paris zurück und wurde bei Errichtung des Conservatoriums zum Professor an demselben ernannt. Jedoch verlor er bei der Reform des Institutes im J. 1802 seine Stelle und aus Kummer darüber starb er schon im J. 1803 am 2. September. Erschienen sind von ihm Violoncell-Konzerte, Streichquartette, Sonaten für Violoncell und Baß. — Sein jüngerer Bruder, Louis Auguste Joseph J., geb. zu Valenciennes am 8. Juli 1749, war ebenfalls ein sehr guter Cellist. Er hatte zuerst bei seinem Vater Unterricht und wurde dann Schüler seines Bruders, dem er zwar an Schönheit des Tones nicht gleichkam, aber in Leichtigkeit der

Bogenführung und Fertigkeit sich sehr näherte. 1783 kam er nach Paris und trat sechs Jahre darauf in's Orchester der großen Oper, wo er bis Anfang des Jahres 1815 blieb. Einige Jahre darauf starb er, doch wissen wir nicht genau wann. — Man hat von ihm Sonaten für Violoncell und Baß und Streichtrio's.

Janus, s. Jan.

Jardini, (spr. Schar—), Madame, Schwester des berühmten Tänzers Vestris, genoß besonders in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts als Sängerin einen bedeutenden Ruf. Sie war damals bei der großen Oper zu Paris angestellt. 1763 reis'te sie mit ihrem Bruder nach Deutschland und sang u. A. in Stuttgart in Jomelli's „Egeria". Ihre größten Triumphe soll sie in den Gluck'schen Opern gefeiert haben.

Jarnowich oder **Jarnowicki,** s. Giornovichi.

Jastisch, so viel wie Jonisch (s. d.)

Jay, (spr. Dscheh), John, ein englischer Tonkünstler, war im Violinspielen ein Schüler von Hindmarsh und hatte dann Unterricht bei Francis Philipps; seine musikalische Erziehung vollendete er auf dem Continent. Im Jahre 1800 ließ er sich in London als Musiklehrer nieder, wurde 1809 Baccalaureus und später Doktor der Musik zu Oxford. Zu Ende der dreißiger Jahre war er noch am Leben. Er hat ein- und mehrstimmige englische Lieder und Gesänge, Klaviersonaten, Variationen, eine Ouvertüre u. s. w. herausgegeben.

Jeep, (zuweilen auch Jepp geschrieben), Johann, ein Contrapunktist aus dem Anfang des 17ten Jahrhunderts, war aus Dransfeld gebürtig. 1604 erschien zu Nürnberg von ihm: „Geistliche Psalmen und Kirchengesänge Luther's und anderer frommer Christen, mit 4 Stimmen, dem Choral nach komponirt" und später gab er unter dem Titel „Studenten-Gärtlein" eine Sammlung zwei- bis fünfstimmiger Lieder in mehreren Theilen heraus, die in der Zeit von 1607 bis 1617 vier verschiedene Auflagen erlebte, also sehr beliebt gewesen sein muß.

Jelensperger, Daniel, in der Nähe von Mühlhausen im J. 1797 geboren, lernte von Kindheit an Musik und war dann in Mainz und Offenbach in dasigen Noten-Steindruckereien angestellt. In Paris hatte sich unterdessen auch eine Gesellschaft zur Betreibung der Noten-Lithographie gebildet, welche aus Deutschland einige mit diesem Verfahren vertraute junge Leute kommen ließ, unter denen auch J. war. Jedoch reüssirte das Unternehmen nicht, und unser J. hatte für einige Zeit keinen andern Lebensunterhalt als den, welchen er sich durch Klavierstimmen verdiente. In dieser Zeit machte er bei Reicha Harmonie- und Kompositionsstudien und machte darin so bedeutende Fortschritte, daß ihn sein Lehrer zum Repetitor an seiner Klasse im Conservatorium bestimmte, an welcher Anstalt er auch später als Professor-Adjunkt angestellt wurde. Im J. 1820 hatte sich in Paris eine Gesellschaft von Musiklehrern und Komponisten gebildet, welche die Publikation ihrer Werke selbst betreiben wollten; bei dieser Gesellschaft, die unter der Firma Zetter u. Comp. operirte, wurde J. als Gerant angestellt. So kamen denn unter seiner Aegide z. E. der „Traité de haute composition" seines Lehrers Reicha und die „Méthode de Cor alto et de Cor basse" von Dauprat heraus. Er selber arbeitete um diese Zeit sein Werk

„L'harmonie au commencement du 19e siècle et méthode pour l'étudier" welches 1830 in Paris erschien und 1833 von Häser unter dem Titel „Die Harmonie des 19ten Jahrhunderts und die Art sie zu erlernen" (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) übersetzt wurde. Von J. hat man außerdem noch Uebersetzungen der Häser'schen Chorgesangs-Schule und der Hummel'schen Klavierschule. Gestorben ist er am 31. Mai 1831 zu Mühlhausen.

Jeliotte, (spr. Scheliott'), Pierre, berühmter französischer Opernsänger aus dem vorigen Jahrhundert, wurde in der Nähe von Toulouse (und nicht, wie Laborde und Andere meinen, in Bearn) geboren im J. 1711, woselbst er auch an der Maitrise der Kathedrale seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt. An derselben Kirche ward er später auch als Chorsänger angestellt. Seine schöne und hohe Tenorstimme erregte Aufmerksamkeit; man erzählte auch dem Prinzen von Carignan, dem damaligen Generalinspektor der großen Oper in Paris, davon, und dieser ließ ihn nach der Hauptstadt kommen, wo er im J. 1733 debütirte und bis zum J. 1755 sang. Jedoch lebte er noch bis in's J. 1782. Als dramatischer Sänger soll er vortrefflich gewesen sein und auch seine musikalischen Kenntnisse waren nicht unbedeutend. Im J. 1745 komponirte er zur Vermählung des Dauphins (Vaters Ludwig XVI.) das Ballet „Zelisca" und außerdem hat man viele Chansons von ihm, denen Laborde großes Lob spendet.

Jenkins, (spr. Dschen—), John, geb. zu Maidstone in der Grafschaft Kent im J. 1592, galt um die Mitte des 17ten Jahrhunderts und später noch in ganz England für einen der größten Virtuosen auf der Viola da Gamba und genialsten Instrumentalkomponisten. Vor der englischen Revolution stand er in König Karls I. Diensten; nach derselben lebte er fortwährend auf Reisen, bis er 1678 zu Kimberley starb. Seiner Violenstücke sollen so viele gewesen sein, daß er selbst die Zahl derselben nicht angeben konnte; aber gedruckt ist von ihnen allen Nichts. Einige behaupten jedoch, daß in der zu Amsterdam 1664 erschienenen Sammlung von Violenstücken: „Speel-Tresor van 200 de nieuwste Allemanden, Couranten, Sarabanden" etc. sich auch Sachen von J. befinden. Burney hat im dritten Bande seiner Geschichte pag. 411 eine Probe von dieser Art seiner Kompositionen mitgetheilt. Als von J. selbst in den Druck gegeben führt man an: „Theophila or Love's sacrifice", London 1651 (Gedicht von Benlowe, mehrstimmig komponirt) und 12 Sonaten für zwei Violinen und Baß, London 1660 (auch in einer Auflage 1664 zu Amsterdam erschienen). Dies war zugleich das erste öffentliche Werk von einem Engländer, das in italienischer Manier, d. h. für Violinen und nicht für Violen oder Lauten, geschrieben war. Einige von J's Arien theilt auch Smith in seiner „Musica antiqua" mit. — Ein Jenkins, dessen Vorname aber nicht bekannt ist, galt in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts in England für einen der größten Trompeten-Virtuosen. Er lebte vorzugsweise in London.

Jennequin, s. Jannequin.

Jepp, s. Jeep.

Jeronimo, Pater Francisco de, ein portugiesischer Hieronymiter-Mönch, geb. zu Evora im J. 1692, war Kapellmeister in seinem Kloster zu Belem, und

komponirte viele 8—16stimmige Responsorien, 8stimmige Messen, Te Deum laudamus, Hymnen, Psalmen, Vespern, Motetten u. s. w., von denen sich jetzt noch einige auf der Bibliothek in Lissabon befinden.

Jesser, ein Waldhornist des vorigen Jahrhunderts, war ein Böhme von Geburt, befand sich aber 1784 auf dem Cap der guten Hoffnung und scheint auch nie wieder nach Europa zurückgekehrt zu sein. Er soll eine bewundernswürdige Fertigkeit auf seinem Instrument besessen haben.

Jesus, 1) Antonio de, aus Lissabon gebürtig, war Mönch und von 1636 an bis an seinen Tod, der am 15. April 1682 erfolgte, Professor der Musik an der Universität zu Coimbra. Kompositionen für die Kirche von ihm werden jetzt noch auf der Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt. — 2) Bernardino de Jesus, auch Sena genannt, geb. zu Lissabon im J. 1599, wurde 1615 zu Vianna Franziskaner-Mönch und bekleidete daselbst zuerst die Stelle eines Chor-Vikars, dann um 1659 die eines Definitors. Er war ein vorzüglicher Sänger und Komponist, und war deshalb auch von König Johann IV. sehr geschätzt. Gestorben ist er zu Lissabon am 10. April 1669, und auf der dortigen Bibliothek befinden sich auch mehrere Kirchen-Kompositionen von ihm. — 3) Carlos de Jesus Maria, musikalischer Schriftsteller, geb. zu Lissabon 1713, starb als Mönch in einem Kloster zu Coimbra im J. 1747 und hinterließ u. A. einen Traktat „Arte de Canto chaõ" (Coimbra 1741), auf dessen Titel er sich Luiz da Maya Croecer nannte, was sein Name per Anagramma sein soll. — 4) Gabriel de Jesus, Orgel- und Harfenspieler, auch guter Kontrapunktist, war aus Leiria gebürtig und ward 1676 zu Alcobaça Ordensgeistlicher. Für sein bestes Werk werden 5 Motetten „Para as quinze Estaçones da via sagra com as letras da escritura sagrada" etc. gehalten.

Jeux à bouche, (spr. Schöh a busch'), nennen die Franzosen alle Labialstimmen in der Orgel.

Jeu de buffle, (spr. Schöh de Büffl'), oder Jeu à peau de buffle, (spr. — — poh —), der Büffelleder-Zug, ist der von Balbastre erfundene sogenannte Pianozug an den alten Clavecins und Pantalons, deren Tangenten ursprünglich von Holz oder Metall ohne Belederung waren. Ward jener Zug angezogen, so verschob sich die Mechanik und es schlugen nun mit Leder überzogene Hämmerchen an die Saiten, die einen gedämpften, nicht so schreienden Ton als jene Holz-Tangenten hervorbrachten. Eine andere Art von Jeu de buffle war eine (dem jetzigen Pianozug an den Fortepiano's ähnliche) mit Lederstreifen belegte Holzstange, welche mittels einer mechanischen Vorrichtung entweder durch einen Druck mit dem Knie oder einen förmlichen Registerzug vorn über der Klaviatur dergestalt über die Saiten geschoben wurde, daß die Hämmer nicht mehr unmittelbar an die Saiten, sondern unter die Lederstreifen schlugen, die dadurch dann an die Saiten angedrückt wurden und den Ton derselben schwächer machten. An den neueren Piano's wird dies durch Tuchstreifen bewirkt.

Jeune, Claude le, s. Lejeune.

Jewit, (spr. Dschuït), Randal oder Randolph, englischer Tonkünstler und Schüler von Orlando Gibbons, war in seinen jüngeren Jahren Organist in

Dublin, verließ aber 1639 Irland und ging nach England, wo er bald als Organist zu Winchester angestellt wurde, doch auch nur einige Jahre noch lebte. Hawkins rühmt ihn als Komponisten, führt aber kein Werk von ihm an, auf welches er sein Urtheil gründete.

Il tempo crescendo, (spr. —kreschendo), wörtlich: das Zeitmaß (Tempo) zunehmend, d. h. beschleunigt, ist eine Bezeichnung, die selten vorkommt und statt deren man lieber accelerando oder stringendo (s. diese Wörter) setzt.

Imbimbo, Emanuele, geb. zu Neapel im J. 1765, machte daselbst seine musikalischen Studien auf dem Conservatorium S. Onofrio und widmete sich nachher dem Unterrichte, zuerst in seinem Vaterlande und dann in Paris, wohin er im J. 1808 kam und später als Lehrer des Gesanges und der Harmonielehre wirkte. Herausgegeben hat er: „Partimenti ou basses chiffrées de Fenaroli" etc., nebst einer Fortsetzung dazu (mit italienischem und französischem Text); „Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples", Paris 1821; ferner 6 italienische Arietten, eine dramatische Scene „Lo Spettro" und einige Kirchenstücke.

Imbroglio, (spr. Imbroljo), Verwirrung, Verwickelung, wird zuweilen in demselben Sinne wie Contratempo (s. d.) gebraucht; hie und da wird auch ein solch rhythmisch verwickelter, widerspänstiger Satz Confusione genannt.

Imitatio (lat.), Imitazione (ital.) — die Imitation, Nachahmung (s. d.).

Immerwährender Kanon (Canon infinitus oder perpetuus), s. Kanon.

Immutabilis, s. Accentus ecclesiastici.

Imperfectio (Imperfection), Unvollkommenheit, Unvollständigkeit, nannten die alten Musiklehrer den Abzug des dritten Theiles von dem Werthe einer Note.

Imponente, kühn, gebieterisch, gewaltig, eine ital. Vortragsbezeichnung.

Improvisiren, s. Fantasiren.

Indigitamenta. Man ist über die Bedeutung dieses Wortes in der Musik der alten Römer nicht einig. Einige behaupten, dieselben hätten damit diejenigen Lieder bezeichnet, die angefüllt gewesen seien von Namen ihrer Gottheiten; Andere, es seien diejenigen Lieder damit gemeint gewesen, welche den Halbgöttern zu Ehren gesungen wurden. Erstere Ansicht hat die Bedeutung des Wortes indigitamentum, Namensverzeichniß, Register, im gewöhnlichen Sprachgebrauch für sich; letztere aber die Bedeutung des Stammwortes indigetare, zu Gott beten, anrufen.

Indische Musik. Obgleich, als Europa noch im tiefsten Schlummer lag, Hindostan, d. i. Indien, die Wiege des Orients, wenigstens wenn wir von dem Noah'schen Zeitalter an rechnen, doch schon im Besitze einer uralten Literatur mit einem Reichthum von Blüthen und Früchten der Kunst und Wissenschaften prangte, und obgleich durch die Werke Burney's, Forkel's, Hawkin's, Laborde's u. A. die Musikgeschichte nach allen möglichen Seiten hin trefflich bearbeitet worden ist, so fehlte es uns immer doch noch bis auf William Jones (s. d.) an wenigstens einigermaßen genauen und ausführlichen Nachrichten über die Beschaffenheit und den Zustand der indischen Musik. Erst durch Jones' Forschungen

aus den besten Quellen, die er in seinem unten betitelten Werke alle namhaft macht, ward dieselbe auch zu unsrer Kenntniß gebracht, und seitdem ferner der sprachkundige Dalberg ebenfalls diesem Gegenstande seine Aufmerksamkeit zuwandte und nach sorgfältiger Forschung in London selbst jene Abhandlung „Ueber die Musik der Indier" mit Anmerkungen und Zusätzen in einer deutschen Uebersetzung (Erfurt 1802) herausgab, sind wir in den Stand gesetzt, uns wirklich ein ziemlich treues Bild von der Beschaffenheit und Entwickelung auch dieses höchst charakteristischen und selbstständigen Theils der orientalischen Musik zu entwerfen. Folgen wir daher hier in unserm Aufsatze jenem Werke von Jones und Dalberg in einem kurzen Auszuge. — In den Schriften der Hindu's, sagt Jones, ist Alles belebt und personificirt, jede schöne Kunst ist vom Himmel herabgestiegen, alles göttliche und menschliche Wissen quillt aus den Veda's hervor, unter denen Samaveda besonders bestimmt war, gesungen zu werden, daher auch der Leser und Sänger dieses Buches Udgadri oder Samaga heißt. Von diesen Veda's ist der Upa-Veda der Ganharbas oder Tonkünstler von Indra's Himmel ausgegangen, so daß diese göttliche Kunst dem indischen Geschlechte von Brama selbst, oder vermittels seiner wirkenden Kräfte durch Sereswati, der Göttin der Sprache und Wohlredenheit, mitgetheilt worden. Ihr mythischer Sohn Nared, der zugleich Gesetzgeber und Sternkundiger war, erfand die Vina, das älteste musikalische Instrument der Hindu's, sonst auch Coeh'hapi und Testudo genannt. Man sieht, daß bei den Indiern dieselbe Idee einer überirdischen Abkunft der Musik herrscht, wie ehedem bei den Griechen, Aegyptern und anderen Völkern. Sie verehren auch Nared als den Gott der Musik. Als ersten Tonkünstler nennen sie den weißen Bherat, der auch der Erfinder der Natak's oder Dramen mit Gesang und Tänzen und eines nach seinem Namen benannten musikalischen Systems gewesen sein soll. Die alten Hindu's hatten nämlich vier musikalische Grundsysteme (Matas). Das erste, sagen sie, sei von Iswara oder Osiris; das zweite von obigem Bherat; das dritte von Hanumat oder Pavan (dem indischen Pan) und das vierte von Callinath, der ein indischer Weltweiser und tüchtiger theoretischer und praktischer Musiker war, erfunden worden. Indessen hatte auch bei ihnen, wie bei den Griechen (Dorien, Jonien, Phrygien u. s. w.), fast jedes Königreich, ja fast jede Provinz ihren eigenen Melodienstyl, der nach Namen, Zahl und Zusammensetzung der Tonarten von jedem andern merklich abweicht (wie bei den Griechen das Dorische von dem Jonischen u. s. w.). Die heiligen Bücher der Indier, namentlich das Buch Soma, enthalten jene alten musikalischen Systeme; sie sind aber noch nicht übersetzt worden, obgleich die gelehrten Hindu's versichern, sie seien noch im Besitz der alten Kunsttheorie und nur die Praxis sei verloren gegangen, sowie sie überhaupt nicht genug des Lobes sagen können über ihre alten merkwürdigen Melodien, die Ragis oder Ragynees heißen. Sie wollen 36 solcher Ragis oder Ragny's, d. h. Grund- oder ursprüngliche Töne, besitzen. Fünf davon leiten sie von Mahadöh, aus dessen fünf Köpfen nämlich, her, eins von dessen Gattin Parbuttée, und die dreißig andern von Brama selbst, und die Wunderkraft der Zaubertöne eines Orpheus, wie wir sie bei den Griechen erzählt finden, steht ihrer Idee von den

Wirkungen jener Gesänge noch weit nach. So behaupten sie, daß in alten Zeiten diese Gesänge fähig gewesen seien, den rauhesten Winter in Frühling, Regen in Sonnenschein u. s. w. zu verwandeln. Doch übergehen wir alle diese und solche Zaubermährchen, die wir bei allen zum Aberglauben geneigten Völkern finden, und wenden uns zur Sache. — Aus jener Theorie nun kann man als Hauptphänomen des Ursprungs der verschiedenen indischen Tonarten ansehen: 1) die Verschiedenheit der Moden oder Weisen, wodurch sieben harmonische Töne ihre Bewegung und Fortschreitung verändern, indem ein jeder dieser Töne ein Leitton wird und als solcher den übrigen sechs Tönen eine andere Relation geben kann; 2) die Eintheilung der Octaven in zwei halbe Intervalle zwischen dem dritten und vierten und dem siebenten und achten Tone. Die sieben Töne (Swaras) dieser Octave heißen: Shadrja, Rishabba, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaiwala, Nishada; oder persisch: Kaunedge, Rekaube, Gund-haur, Mud-dhum, Punchum, Dhawoth, Neckaudh. Der erste davon hat auch den Namen Swara-Ton, seines wichtigen Dienstes als Haupttonica wegen. Von diesen Namen werden bei der üblichen Tonbenennung jedoch nur die Anfangssilben beibehalten, und so bildet sich folgende Tonleiter (Swaragrama oder Septaca): Sa, ri, ga, ma, pa, dha, mi, oder: fa, ra, ga, ma, pa, sha, na. Da ein jeder indische Mitlauter seiner Natur nach den kurzen Buchstaben a einschließt, so sind fünf jener ersten Tonnamen durch einzelne Mitlaute bezeichnet, und haben nur die zwei übrigen verschiedene kurze Silben erhalten. Soll beim Gesange eine Note in ihrem Zeitwerthe verdoppelt werden, so wird statt der kurzen Silbe eine lange gesetzt; doch giebt es dafür auch noch andere Zeichen. Oktavenleitern, die Verbindung und der schnellere Vortrag der Noten, Melismen u. s. w. werden durch schmale Kreise, Ellipsen, kleine Ketten, Kurven, enge oder sich verlängernde Horizontal- und Perpendikular-Linien in verschiedenen Lagen sehr bestimmt ausgedrückt; auch durch die Wörter: istaud — langsam, ro — schnell, gusht — Achtelnote, jumbaun — Triller, kashedz — gezogen oder geschleift, thurrah — Doppeltriller, teep und kopaulee — um eine Octave höher, welche alle unter oder über die Noten gesetzt werden. Der Beschluß einer Periode wird durch eine Lotosblume angedeutet; Tempo und Rhythmus aber durch die Prosodie des Verses und durch die jedesmalige verhältnißmäßige Länge der Silben (denen die einzelnen oder mehr verbundenen Töne entsprechen). Zeitwerthszeichen an den Tonzeichen selbst also und Taktstriche besitzen die Indier nicht. Dagegen scheinen sie wieder sowohl das chromatische als auch das enharmonische Tongeschlecht zu kennen, denn sie nehmen einstimmig 22 Strutis oder Drittels- und Viertelstöne in einer Octave an; doch legen sie ihnen keine genau-mathematische Größe bei, wie wir, sondern sehen sie in der Praxis alle als gleiche Töne an und vertheilen sie wie folgt: sa, ma und pa haben vier, ri und da drei, und ga und ni zwei Töne, eigentlich Intervalle, von denen ein jeder seinen eigenen Namen hat, wie in unsrem modernen Systeme ebenfalls die chromatischen Töne: cis — des, dis — es u. s. w. Auch stehen die halben Töne völlig wie in unsrer diatonischen Leiter, der überhaupt die indische Leiter völlig entspricht, wie Jones mit Hülfe eines in Indien anwesenden deutschen Violinisten bewiesen hat, sa, ri, ga, ma,

pa, dha, ni = c, d, e, f, g, a, h. Nur das Intervall vom fünften auf den sechsten Ton, das bei uns ein kleiner ganzer Ton ist, scheint ihm dort ein großer ganzer Ton zu sein. Jeden Struti oder halben Ton sehen die Indier als eine kleine Nymphe an, die wieder ihren besondern Namen hat. Der alte indische Dichter Cohala, der ein Werk über Musik schrieb, hat daher auch in seinem Systeme nur diese Nymphennamen. Die 21 Murchana's der Indier, welche öfter mit jenen 22 Struti's verwechselt werden, sind nichts Anderes als sieben verschiedene Arten und Modifikationen der Oktave mit drei multiplicirt. Ihre Tonarten heißen Raga's. Eine jede derselben ist bestimmt zur Erregung einer gewissen Gemüthsbewegung; denn Raga heißt eigentlich Affekt, Gemüthsbewegung. Zur Zeit Krischna's wollen sie nicht weniger als 16,000 solcher Tonarten besessen und eine jede Nymphe zu Mathura soll eine derselben zu ihrem Gesang gewählt haben, um das Herz ihres Schäfergottes zu fesseln. Allein Soma, der keine Mythologie in sein System mischt, rechnet nur 960 durch Hülfe der Temperatur mögliche, und nur 23 in der Praxis brauchbare Tonarten. Also wieder ziemlich gleich mit unserm Systeme. In der Theorie besitzen wir wenigstens 48 Tonarten, in der Praxis aber kaum 24. Auch theilen die Indier ihre Tonarten ein: in ursprüngliche und abgeleitete. In dem von Pavana abgeleiteten Systeme werden die ursprünglichen nach der Zahl der indischen Jahreszeiten bestimmt. Dieser haben die Hindu's sechs und jede besteht aus zwei Monaten. Die erste musikalische Jahreszeit, Sarad genannt, umfaßt die Monate Aswin und Cartie, die in unsern Herbst fallen; die nächstfolgenden sind: Hemanta und Sihira (Winter), Vesanta (Frühjahr), Pushpasamaja (Blumenzeit), Crishna (Hitze) und Versha (Regenzeit). Indem nun die indischen Tonkünstler die Tonleitern den Jahreszeiten anpassen, verbinden sie nothwendig auch gewisse Moden und Melodien mit analogen Ideen. Deshalb setzte auch Pavan, oder wer der Erfinder dieses Systems ist, die Zahl der ursprünglichen oder Ur-Tonarten von sieben auf sechs. Und auch selbst das genügte ihm noch nicht: er nahm noch die fünf Haupteintheilungen des Tages zu Hülfe, nämlich: Morgen, Mittag, Abend und die beiden Zwischenzeiten Vormittag und Nachmittag. Soma aber, der noch zwei Intervalle zufügte, die er von der Nacht entlehnte, nahm acht musikalische Veränderungen in Rücksicht auf Zeit an und Pavan's System behielt auch diese Anzahl für die zweite Ordnung der abgeleiteten Tonarten bei. In Indien, sagt Jones wörtlich, ist jeder Zweig der Wissenschaften durch dichterische Fabeln verschönert; die erfinderische Kunst der Griechen hat keine reizenderen Allegorien hervorgebracht, als die liebliche Familie der sechs Raga's, die nach der Ordnung der sechs Jahreszeiten also aufeinanderfolgen: Bhairava, Malava, Sriraga, Hindola oder Vasanta, Dipaca und Megha. Jede derselben ist ein Genius oder Halbgott mit fünf Ragini's oder Nymphen im Bilde vermählt und Vater von acht kleinen Genien, die Putra's oder Söhne heißen. Peterson's Meinung in seinen Notizen über das Gamma oder die Tonleiter der Hindu's, daß diese nur 36 Melodien hätten, nämlich sechs Raga's und dreißig Ragini's, ist also nicht unrichtig, und die Indier würden den für einen sehr unwissenden Menschen halten, der einen Raga in einer Jahreszeit sänge, welcher für eine

andere eigens gemacht ist. Jene mythischen Vorstellungen davon sind außer den Beschreibungen und Schilderungen in verschiedenen Versarten und Melodien in den indischen Musiksystemen auch mit bewundernswerther Mannichfaltigkeit dargestellt in den Ragamala's, d. i. Abbildungen auf die mythischen und allegorischen Deutungen des indischen Musiksystems, von welchen auch Dalberg in seinem oben genannten Werke nach Richard Johnson's bester Sammlung Abzeichnungen mitgetheilt hat. Weiter in's Detail darüber zu gehen, fehlt uns hier der Raum; wir haben das Werk zum Oeftern angeführt, wo der Wißbegierige sich näher von Allem unterrichten kann, insbesondere von den vielen provinziellen Tongeschlechtern, die dort alle in unsre Noten ausgesetzt mitgetheilt sind. — Wenn nun Dalberg aus alle dem Bisherigen folgende Resultate zieht: 1) daß das Musiksystem der Hindu's, wie jedes andere, nicht auf ein Mal, sondern durch allmälige Zusätze und Verbesserungen entstanden sei, und daß, da die Indier wie alle Völker im Anfange ihrer Kultur aus Mangel hellerer Einsicht alle erworbenen Kenntnisse dem Einflusse überirdischer Wesen zuschrieben, so natürlich auch die Musik bis selbst auf die Erfindung der Instrumente. Ferner 2) daß der Grund von der Verwandtschaft und Verbindung der Musik mit der Sternkunde vornehmlich nur in den analogen Verhältnissen letzterer zu suchen sei; 3) daß, da die Hindu's wie dier Aegypter ein in verschiedene Stände oder Kasten getheiltes Volk und ihre Regieungsform eine priesterliche Theokratie gewesen sei, dieses nothwendig auch auf die National-Sitten, Kultur und Aufklärung dieselben Folgen wie bei den Aegyptern gehabt haben müsse, nämlich a) daß die Musik wie alle Künste und Wissenschaften auch hier im Alleinbesitz der Priester blieb, und b) eben deshalb stets in engster Verbindung mit der Religion gestanden habe, was c) aber auch Ursache gewesen sei, daß jede Veränderung in ihr für eine strafbare Entweihung des gottesdienstlichen Ritus gehalten worden; und wenn er endlich 4) daher der Ansicht ist, daß die indischen Kasten wie die ägyptischen in ihrem ersten Ursprunge einzelne Völkerstämme gewesen seien, deren jeder seine eigene Verfassung, seine eigenen Sitten, Sagen u. s. w., also auch sein eigenes Musiksystem gehabt habe, das sich dann durch Tradition fortpflanzte —, so ist dies Alles ganz wahr; nur begreifen können wir nicht, wie er auf der andern Seite dabei sich eine der unsrigen gleiche Vollkommenheit der ganzen indischen Musik überreden mochte und in Augenblicken, wo er unmittelbar vorher das Urtheil eines erfahrenen englischen Tonkünstlers, Namens Bird, der sich längere Zeit in Calcutta aufgehalten hatte, anführt, und nach welchem die indische Musik allein auf den melodischen Theil beschränkt sein, aller Harmonie entbehren soll. „Die große Unvollkommenheit der indischen Musik — heißt's in seinem Buche pag. 12 — ist ihr gänzlicher Mangel begleitender Stimmen. Eine Terz oder Quinte als Begleitung ist dem Sammler in seinem neunzehnjährigen Aufenthalte in Calcutta nie vorgekommen; auch haben die indischen Tonsetzer und Virtuosen für Harmonie nicht den mindesten Sinn.“ Auch sagt Jones selbst pag. 38: „Hätte das indische Reich in den letzten zweitausend Jahren sich in seiner völligen Kraft erhalten, so würde ohne Zweifel Andacht und Religion der Musik einen ewigen Bestand gegeben haben; allein seit Alexander's

Zeiten waren der Revolutionen so viele in diesem Lande, daß, obwohl die sanskritischen Bücher uns die Theorie ihrer musikalischen Werke aufbewahrt haben, gleichwohl die Praktik derselben in Gaur und Magaha oder den Provinzen von Bengalen und Behar ganz verloren ist. In ganz Indien, das übrigens jetzt auch fast völlig aufgehört hat, ein selbstständiger Staat zu sein, ist derzeit von der eigentlich ächt indischen Musik ziemlich alle Spur verloren. Wäre dieselbe aber jemals so vollkommen gewesen, gewiß wäre sie aufbewahrt und von den einwandernden Völkern angenommen, statt von diesen verdrängt worden. In den englischen Besitzungen ist die Musik jetzt fast rein europäisch. In Calcutta bestand 1824 das Theaterorchester aus mehreren Violinen, Contrabaß, zwei Klarinetten, zwei Violoncells, zwei Fagotten, zwei Flöten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken. Auch sind schon viele europäische Virtuosen und Sänger dorthin gereis't, wie Wilson, Bianchi, Lacy, Cook, Kally, der Bassethornist Kuhlau (ein Bruder des bekannten Komponisten), Klarinettist Querodt, der Violinist Scheidelberger und Williams. Und will Dalberg den Beweis für seine Behauptung der Vortrefflichkeit des indischen Musiksystems aus der Aehnlichkeit dieses mit dem griechischen führen, so ist damit eher das Gegentheil oder eigentlich gar Nichts bewiesen. Er sagt ja auch wiederum selbst pag. 51: „Nach unsrem Systeme beurtheilt sind die indischen Skalen freilich mangelhaft, wenn Jones' Aussage gemäß nur die großen halben Noten als feste, unveränderliche Töne, die anderen aber als bloße Zusätze und Veränderungen anzusehen sind, die durch die Temperatur oder die Kunst des Spieles hervorgebracht werden. Sie gleichen jener chinesischen und altschottischen Tonleiter, die mit der enharmonischen Skala der Griechen übereinkommt, welche Plutarch erwähnt, und die sämmtlich mit Auslassung zweier Töne in der Oktave ein bloßes Pentachord d, e, f, a, b bilden. Diese einfachen Skalen sind als die ersten Versuche eines gesangliebenden Volkes anzusehen, dessen Klanglehre noch nicht zu einem vollständigen System gebildet, dessen Instrumente zu unvollkommen sind, um mehr als die ersten Naturlaute damit hervorzubringen." Als erste Versuche in der Kunst aber scheint Alles, was wir noch von der ächt indischen Musik kennen: Tonstücke und Instrumente. Was wir von den praktischen Musikgattungen der Indier kennen, sind Rekhtah's, Terana's, Tuppah's und Raagnie's. Die ersten sind die beliebtesten Melodien wegen ihres leichten fließenden Styls und ihrer Regelmäßigkeit. Die zweiten werden von den Robillah's gesungen und zwar blos von Männern, und sind den ersten in Styl und Vortrag am ähnlichsten. Die letzten aber, die einer Art Fantasie gleichen, sind an sich so regellos und sinnlos, daß man sie kaum in unser Ton- und Zeitmaaß bringen kann. Nur Eingeborene von Hindostan vermögen sie vorzutragen. Doch müssen die Indier im Allgemeinen ziemlich alle Musikgattungen, wenn auch noch im rohen Naturzustande besessen und gekannt haben, da in allen ihren theoretischen musikalischen Werken von Gesang, Instrumentalmusik und Mimik (gana, vadya und nritya) die Rede ist; und wirklich auch mögen viele ihrer Volksgesänge grade um jener elegisch klagenden Simplicität willen, wie die schottischen und irländischen Melodien, einen unbeschreiblich zarten und anmuthvollen Ton, andere einen wilden

fantastischen und originellen Gang besitzen. Allein von dem, was wir eigentlich unter Tonkunst verstehen, wissen sie, was auch Dalberg dagegen sagen mag, wahrlich so viel wie Nichts. Keines ihrer musikalischen Werke, deren Jones viele aufzählt, erwähnt z. B. des Kontrapunkts und der Harmonie, wie auch W. Ouseley in seinen orientalischen Sammlungen hinlänglich bewiesen hat. — Unter den Instrumenten der Indier ist besonders die Vina merkwürdig; dann bedienen sie sich vorzugsweise noch der Serinda, Baaseree (sanskritischer Name der alten Flöte Crischna's), Toomeree, und im Kriege besonders der Dole (eine Art länglicher schmaler Trommel, die dem Tambour um die Schulter hängt), das Tamtam, Talan, mehrerer Gattungen Flöten, ebenso verschiedener Trompeten: Bouri, Toutaré und Combu genannt, der Pauke Naguar. Der Gesang der Bajaderen oder Tänzerinnen wird mit verschiedenen Arten größerer und kleinerer Flöten begleitet, die Nagassaran, Carno, Otou, Bilan, Cojel, Tourti, Matalan, Tal heißen. Nach den Pagoden und Festen, bei welchen sie gebraucht werden, sind auch die Instrumente verschieden. So bedient man sich in gewissen Tempeln der Trommel Oudoukai, in anderen der Trommel Pambe. Bei Todtenfeiern und Verkündigungen wird die dumpfe Trompete Tare angestimmt. Eine Art Bogeninstrument oder Violine, Ravanastron, wird blos von den herumwandernden Einsiedlern, Pandarons, gebraucht. Die mahrattischen und bengalischen Braminen hingegen bedienen sich vorzüglich der Vina. Außer diesen ist noch die Magoudi oder gemeine Guitarre üblich, die aber nur von den sogenannten Schlangenbeschwörern gebraucht wird, um die zahmgemachten Thiere nach eigens dazu bestimmten Melodien tanzen zu machen. (Alle hier nicht näher bezeichneten Instrumente sind unter ihrem besondern Artikel beschrieben.) Man sieht auch hieraus, daß es den Indiern, wie überhaupt allen orientalischen Völkern, im Grunde weder an guten und kräftig wirkenden Tonwerkzeugen, noch an zweckmäßiger Auswahl und Benutzung derselben mangelt. Poesie und Gesang sind so innig mit ihrem häuslichen Leben, ihrer Staatsverfassung und ihrer Religion verwebt, daß sie zu ihren unentbehrlichsten Künsten gehören. Und um so minder läßt sich in der That begreifen, wie sie auf einer so niedern Stufe der Kunstbildung stehen bleiben konnten. Sie haben viel Gefühl für das Zart-Schöne in der Musik, und nicht blos die Hindu's allein, sondern auch die Mongolen, so vielmehr lärmend und unharmonisch auch ihre Kriegsgesänge sein mögen. Die Guitarre ist selbst unter den Sikhs, einer sehr kriegerischen Nation, beliebt und noch in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts entdeckte ein reisender Engländer zwischen Agra und Oujein an den Ufern des Flusses Soonria das Grabmal des berühmten mongolischen Tonkünstlers Tansien, zu welchem die Eingebornen wandern und die Blätter von dem großen Baume, der es überschattet, kauen, in der Meinung, dadurch eine starke Stimme zu bekommen. In der That eine seltsame, aber dennoch in ihrer Art auch merkwürdige Apotheose.

Infantas, Fernando de las, ein spanischer Kontrapunktist des 16ten Jahrhunderts, lebte in der zweiten Hälfte desselben als Priester zu Cordova. Von seinen musikalischen Werken, neben denen er auch viele theologische heraus-

gab, sind für unsere Zeit wenigstens dem Namen nach noch bekannt: „Plura modulationum genera, quae vulgo Contrapuncta appellantur, super excelso Gregoriani cantu“ (Venedig, 1570) und „Sacrarum varii styli cantionum tituli spiritus sancti lib. 1 et 2 cum 5 voc. (Venedig, 1580.)

Infibulation, ein chirurgisches Verfahren, wodurch Knaben die Fähigkeit der Mannbarwerdung genommen und also der Mutation ihrer Stimme vorgebeugt wird. Man hat verschiedene Arten dieses Verfahrens, und eine davon besteht in einer unnatürlichen Unterbindung der Geschlechtstheile. Besonders bei den Römern war die J. üblich und schon Celsur gedenkt ihrer als eines gewöhnlichen, obwohl zweifelhaften Mittels.

Inflatilia, (von inflare, blasen, in etwas hineinblasen,) bei den alten Theoristen die generelle Bezeichnung der Blasinstrumente.

Infrabaß, so viel wie Subbaß (s. d.).

Inganno, eigentlich Cadenza d'inganno, Trugschluß, betrügerische Kadenz, s. Kadenz.

Ingegneri, (spr. Indschenjeri), Marco Antonio, ein Zeitgenosse Palestrina's, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Cremona, und wurde zu seiner Zeit unter die berühmtesten Kirchenkomponisten gerechnet. In Venedig erschienen von ihm im Druck: 2 Bücher Messen; Responsoria Hebdomadae sanctae; Cantiones sacrae 5 voc. (1576); Madrigali a 4 voci (1518 u. 1580); Madrigali a 4 voci (1592). Einige von diesen Werke befinden sich auf der Bibliothek zu München. Da aber auch nicht wenige Meister jener Zeit ein Verdienst in vielchörige Kompositionen zu setzen anfingen, die in der Folge noch viel gewöhnlicher wurden, so verfaßte auch J. dergleichen mehrchörige Kirchenstücke, von denen bei Gardane in Venedig 1589 ein Buch Motetten zu 16 Stimmen gedruckt wurde. — Der venetianische Dichter Angelo Ingegneri gehört nur hierher wegen seines Buches: „Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche“ (Ferrara, 1598; neu aufgelegt zu Venedig, 1738), welches zur Kenntniß des Antheils, welchen die Musik an den damaligen, nachgehends Opern und Oratorien genannten, scenischen Spielen hatte, von Nutzen ist.

Insanguine, Giacomo, geb. im J. 1744 zu Monopoli im Königreiche Neapel (auch zuweilen blos nach seinem Geburtsorte benannt), fing im J. 1770 an für das Theater zu komponiren und verfaßte binnen 12 Jahren ungefähr 20 Opern; die, welche darunter den meisten Erfolg hatten, sind: „Medonte“, „Didone“, „Adriano in Syria“, „Arianna e Teseo“, „Tito nelle Gallie“ und „Calypso“. Man kennt auch von J. Kirchensachen und für sein bestes derartiges Werk wird der 71ste Psalm (nach der Uebersetzung des Maffei), für drei Stimmen und Orchester, gehalten. Er starb zu Neapel im J. 1796.

Instrument. Jedes Werkzeug ist ein Instrument; ein musikalisches Instrument insbesondere aber ein Ton- und Klangwerkzeug, ein künstlicher Körper, welcher zur Hervorbringung musikalischer Töne sich eignet. Solcher Körper giebt es viele und verschiedene. Ihre absolute Zahl läßt sich indessen bis jetzt noch nicht ermessen, denn sie gründet sich auf die Tonfähigkeit der vorhandenen elastischen Körper in der Natur, und die kann menschliches Sinnen noch nicht völlig erfaßt haben. Die Verschieden-

heit gründet sich auf die Verschiedenheit der elastischen Körper, welche zur Tonerzeugung gebraucht werden und auf die Verschiedenheit des Verfahrens dabei oder der Art und Weise, wie die Töne den Körpern entlockt, diese in Schwingung gesetzt werden, denn aller Schall ist Erzeugniß einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung, und jeder musikalische Ton ist nichts Anderes, als ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaß. Danach theilten denn schon unsere ältesten Vorfahren ihre Instrumente ein, und wir behielten die Eintheilung bei: in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. Wie unvollkommen jedoch diese Eintheilung ist, leuchtet dem Kundigen auf den ersten Blick ein. Ist jedes Werkzeug zur Hervorbringung musikalischer Töne auch ein musikalisches Instrument, so ist die menschliche Kehle gewiß das vorzüglichste musikalische Instrument, das wir bis jetzt aufzuweisen haben, und dennoch findet sich in jener Klassifikation keine passende Stelle für sie; höchstens unter den Blasinstrumenten, wenn wir diese, wie Einige thun, mit dem Namen Singinstrumente belegen wollen. Und dann besitzen wir jetzt auch eine andere Gattung wirklich künstlicher Instrumente, die ebenfalls keiner jener drei Klassen angehört: die Clavicylinder, überhaupt alle Arten von Instrumenten, deren Ton durch Reiben hervorgebracht wird (Harmonika, Terpodion u. a.). Nicht viel gewisser sind wir in der Komparation des sowohl allgemeinen als musikalischen Werthes der verschiedenen Instrumente, auch nur nach jenen ihren drei Hauptklassen beurtheilt. Gewöhnlich bleibt man hier bei dem Grundsatze stehen, daß, da das menschliche Singorgan gewissermaßen das vorzüglichste unter allen Instrumenten sei, auch dem künstlich musikalischen Instrumente der Vorzug gebühre, welches hinsichtlich seiner Tonerzeugung und des innern und äußern Charakters seiner Klänge der menschlichen Stimme am nächsten komme. Dies wären wohl die Blasinstrumente. Allein der Grund der Vollkommenheit eines Instruments läßt sich auch aus noch anderen für die Tonkunst gleich wesentlichen Gesichtspunkten betrachten. Ein Instrument z. B., auf welchem nicht blos eine Melodie, sondern zugleich die harmonische Begleitung derselben vorgetragen werden kann, hat unläugbare Vorzüge vor jedem andern nur rein melodischen Instrumente, und so stehen dann wieder, von dieser Seite betrachtet, die Blasinstrumente den Saiteninstrumenten bei Weitem nach. Und so geht es immer weiter bis in's kleinste Detail. Ein Saiteninstrument, dessen Ton ohne Wiederholung fortklingen kann, ist musikalisch schätzenswerther als ein anderes, dessen Töne sogleich nach ihrer Erzeugung wieder verklingen: eine Violine hätte demnach bedeutende Vorzüge vor z. B. dem Pianoforte; doch besitzt auch dieses wieder Eigenschaften, die ihm einen größern Werth vor der Violine verleihen. Selbst durch den Ort und den Zweck, wo und wozu dieses oder jenes Instrument gebraucht wird, bedingt sich seine Schätzung, und ein sicherer und allgemein gültiger Maßstab läßt sich also für diese Art der Eintheilung der verschiedenen Instrumente nach ihrem äußern Werthe gar nicht erzielen. Zu einer Musik im Freien sind die Blasinstrumente entschieden die zweckmäßigeren, also hier auch die wichtigeren. Zu militärischem Gebrauche eignet sich die Trompete vor allen anderen Instrumenten, während im Konzerte ihr schmetternder Ton uns oft die

Ohren zu zerreißen droht. Auch auf den Standpunkt des Orchesters und der Instrumentirkunst dürfen wir uns nicht stellen, wollen wir eine solche Klassifikation der tönenden Werkzeuge vornehmen. In einer vollstimmigen Musik behauptet das sogenannte Streichquartett zwar immer den Vorrang; allein nichts destoweniger kann die Trompete oder Pauke an dieser oder jener Stelle der Musik wichtiger sein als die erste Violine. Und somit läßt sich denn auch Nichts dagegen einwenden, wenn wir indessen noch immer jene oben erwähnte, obgleich unvollkommene Eintheilung unsrer Tonwerkzeuge in Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente beibehalten. Wir haben und wissen noch keine andere bessere. Die in dem Art. Akustik gegebene ist zwar hinsichtlich der Beziehung auf die Beschaffenheit des tönenden Körpers und die Art der Tonerzeugung spezifischer, genauer und auch scharfsinniger; im Grunde aber bleibt sie dieselbe. — Zu der ersten Art nun, den Saiteninstrumenten, gehören 1) alle solche, deren Ton durch Streichen der Saiten mit einem Bogen hervorgebracht wird, als: Violine, Viola, Viola d'amour, Viola da Gamba, Baryton, Violoncell, Contrabaß, Guitarre d'amour u. a., die daher auch Bogeninstrumente genannt werden; 2) alle solche, bei welchen die Saiten mit den Fingern oder mit einem künstlichen Werkzeug (Plectrum) gerissen werden, als: Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Mandoline, Calascione, Zither u. s. w., die zum Unterschiede von jenen zusammengenommen auch Lauteninstrumente heißen; und endlich 3) alle solche, bei welchen die Saiten durch Schlagen mit einem andern Körper zur Vibration, also zum Klingen gebracht werden. Diese sind a) Tasten- oder Klavierinstrumente, d. h. Instrumente, auf welchen der schlagende Körper mittels einer Klaviatur zur Saite gebracht wird und die eben deshalb auch krustische Klavierinstrumente heißen, als: Klavier, Pianoforte, Clavecin; oder b) Instrumente, deren Saiten durch Klöppel, die der Spieler frei in der Hand führt, geschlagen werden, wie bei dem Hackebrett. Die Aeolsharfe ist auch ein Saiteninstrument, aber sie gehört in keine dieser drei Unterabtheilungen, sondern bildet gewissermaßen eine Klasse für sich. Die zweite Art, die Blasinstrumente, theilt man wieder ein 1) in solche, die den nöthigen Wind durch einen Blasbalg empfangen, wie alle Orgelarten; 2) in solche, welche von dem Spieler selbst geblasen werden, wie Trompete, Horn, Posaune, Oboe, Flöte, Klarinette, das Bassethorn, Fagott, das englische Horn, der Serpent, die Querpfeife, Calandrone u. s. w. Alle diese letztgenannten Instrumente zerfallen wieder a) in solche ohne Tonlöcher, bei welchen also die Verschiedenheit der Töne blos durch verschiedenen Ansatz und verschiedene Kraft der eingeblasenen Luft erzeugt wird; und b) in solche mit Tonlöchern, wo also die verschiedenen Ton-Intervalle auch von den Intervallen der Schwingungsknoten der eingeblasenen Luft abhängen. Die dritte Art, die Schlaginstrumente, sind alle solche, deren tönender Körper, welcher natürlich keine Saite ist, mit irgend einem Werkzeuge geschlagen wird, als Pauke, Trommel, Triangel, Becken, Tambourin, Castagnetten, Glockenspiele, Maultrommel, Gong, Glocken u. s. w. Uebrigens kann bei dieser Gattung von Instrumenten der Schlag auch durch eine sehr schnelle Bewegung des Instrumentenkörpers selbst geschehen, wie bei den Sistern. — Was die Geschichte

und Beschreibung der einzelnen Instrumente betrifft, so sind diese in den Artikeln der Namen der einzelnen Instrumente zu finden. Ebenso wird der Leser auch kein Verzeichniß aller vorhandenen oder je vorhanden gewesener Instrumente in diesem Artikel suchen. Die in der sogen. modernen Musik gaben wir oben nur ihrer Hauptgattung nach an, wenig charakteristisch bedeutsame Abarten und alles Veraltete übergehend, wie z. B. die verschiedenen Arten des Horns, der Trompete, des Klaviers, der Flöte u. s. w.; denn auch alle diese Instrumente sind in ihren besondern Artikeln beschrieben, ebenso wie die eigentlichen National-Instrumente der verschiedenen Völker ihren Platz in den der Musik dieser Völker gewidmeten Artikeln gefunden haben. — Schließlich mögen hier noch die in neuerer Zeit erfundenen und noch nicht in das eigentliche Orchester aufgenommenen Instrumente, wenigstens der bedeutenderen Mehrzahl nach mit ihren oft sehr gesuchten Namen, eine Erwähnung finden: Anemochord oder Windklavier, Aeolodikon, Bogenhammerklavier, Bogenguitarre, Clavicylinder, Kallipson, Coelison, Euphon, Geigen-Klavier, Guitarren-Harfe, Harmonichord, Hierochord, Melodika, Melodion, Maultrommel-Klavier, Orchestrion, Polychord, Panmelodikon, Physharmonika, Triphon, Terpodion, Uranion, Xänorphika, Xylharmonikon, Xylosistron u. s. w. Die meisten davon sind Tasteninstrumente, bisweilen einander sehr ähnlich; manches derselben verdient keine besondere Beachtung, andere dagegen sind vortrefflich und allgemeiner Einführung werth.

Instrumentalmusik. Alle Musik zerfällt zunächst in zwei Hauptgattungen: Instrumental- und Vokalmusik. Jene, die auch die reine Musik genannt wird, ist eine solche Musik, in welcher alle Stimmen blos durch Instrumente ausgeführt, mit Instrumenten besetzt werden und wobei alle Betheiligung menschlicher Stimmen ausgeschlossen ist, wie z. B. in Sinfonien, Ouvertüren, Quintetten, Quartetten, Trio's, Duo's, Konzerten, Sonaten u. s. w. (Daß einige von diesen Tondichtungsnamen auch für Vokalmusikstücke gebraucht werden, z. B. Quartett, Duo, Quintett, sei hier nur beiläufig bemerkt.) — Zur Geschichte der Instrumentalmusik sei hier in Kürze Folgendes bemerkt: In den ältesten Zeiten, wo nach dem Inbegriffe von Poesie und Musik die Vokal- und Instrumental-Musik unzertrennlich von einander waren, bestand alle Musik nur in Gesang mit Instrumentalbegleitung. Erst ungefähr 430 vor Christo fing Sakadas aus Argos an, auf der Flöte auch ohne Gesang zu blasen, und damit war denn der erste Schritt zu einer Trennung beider Musikgattungen gethan. Natürlich war in diesen ersten Anfängen einer Selbstständigkeit der Instrumentalmusik diese weiter Nichts als eine Nachahmung des menschlichen Gesanges. Läßt sich das auch nicht historisch bestimmt nachweisen, so beruhet die Annahme doch auf einem nicht minder triftigen philosophischen Grunde; denn dürfen wir — wie es allgemein geschieht — annehmen, daß die menschliche Stimme, der Gesang der Vögel u. s. w. die Menschen zuerst auf die Erfindung von Instrumenten führte, so läßt sich auch behaupten, daß man, als man anfing die Instrumente für sich allein zu musikalischer Produktion zu gebrauchen, damit auch nur die menschlichen Gesangsweisen nachzuahmen suchte, und daß, da unter den alten Instrumenten der Ton der Flöte die meiste Aehnlichkeit mit der menschlichen Stimme

hatte, auch dieses Instrument es wohl war, welches zuerst zu einer gewissermaßen selbstständigen Instrumentalmusik gebraucht wurde. Sonach ist denn die Instrumentalmusik für Blasinstrumente unstreitig auch die ältere. Saiteninstrumente wurden erst viel später selbstständig gebraucht. Die Geschichte erzählt, daß Agelaus aus Tegea der Erste gewesen sei, welcher ein Saiteninstrument, nämlich die Cyther, als Soloinstrument gebraucht habe. Agelaus lebte in der achten Pythiade oder um 400 vor Christo. Warum aber die Saiteninstrumente die Blasinstrumente auch in der reinen Instrumentalmusik später gleichwohl immer mehr zurückdrängten, möchte demnach fast ganz unbegreiflich scheinen. Allein auch dieser Umstand läßt sich auf einen ganz natürlichen Grund zurückführen. Die Instrumentalmusik, nämlich die reine der Griechen, beschränkte sich auf wenige Instrumente, unter denen die Flöte, Cyther und Posaune die vornehmsten waren. Es läßt sich nun leicht begreifen, daß man sich derjenigen Instrumente, auf welchen man eine Melodie spielen konnte, zuerst und vornehmlich zur Instrumentalmusik bediente; denn der Zweck derselben war ja kein anderer, als eine Melodie, welche von der Menschenstimme gesungen wurde, nachzuahmen. So war die Flöte freilich anfangs das Hauptinstrument; allein sobald die Geige erfunden und mehr ausgebildet war, mußte natürlich auch sie wegen ihrer ungleich melodiösern Vollkommenheit das besonders vorherrschende Instrument werden, um so mehr noch, als ihr Spiel bei Weitem nicht so ermüdend ist als das irgend eines Blasinstruments, und ihr Ton grade wegen seiner größern Abweichung von dem der menschlichen Stimme unstreitig weit mehr Befriedigung gewährt als der der Flöte. So ist es denn auch bis auf den heutigen Tag geblieben: die Violine ist gleichsam der Vorsänger, der Hauptmelodist in aller combinirtern Instrumentalmusik. Hatte man sie aber dazu erwählt, so folgte nothwendig auch das Bestreben, ihr oder vielmehr ihrem Spiele einen gewissen Stützpunkt zu geben, wie jede Thätigkeit der Seele eine Grundlage haben will. So kam man zur Erfindung und Anwendung der Blasinstrumente. Gewiß nicht gar lange danach fühlte man denn auch das Bedürfniß, die großen und leeren Zwischenräume zwischen den hohen Tönen der Geige und den tiefen des Basses auszufüllen und dadurch auch die Harmonie reicher zu machen. Es entstanden nach und nach die Bratsche und das Violoncell: das Bogenquartett, das älteste Ebenbild des Gesanges, das bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts besonders bei den italienischen Komponisten als selbstständig bei aller combinirten Instrumentalmusik dastand, ohne Verbindung mit irgend einem der freilich schon längst vorhandenen Blasinstrumente, die wiederum nur für sich oder einzeln als Soloinstrumente gebraucht wurden; wenigstens findet man in den Kompositionen jener Zeit selten nur ein Blasinstrument neben den Bogeninstrumenten angewendet. Wie aber die menschliche Natur Alles steigert und modelt, so fingen auch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die *italienischen* Komponisten zuerst an, den Geigeninstrumenten die Oboe und das Horn beizufügen; die Flöte dagegen haben sie, besonders aber bei reiner Instrumentalmusik, nie recht geliebt; die Oboe mit ihrem schneidenden, abstechenden Tone schien ihnen geeigneter zu sein zur Erreichung ihres Zweckes. Mit ihrer Erfindung waren die Geigen

unterstützt und mit der Anwendung des Horns die tieferen Stimmen. Das schien lange Zeit genug zu sein; mehrere Jahre hindurch waren Oboe und Horn die einzigen Blasinstrumente, die man bei der reinen Instrumentalmusik anwandte, und auch nur begleitend, selten, ja fast niemals obligat. Dieser charakteristische Widerwillen der Italiener gegen die Blasinstrumente hat sich auch bis auf den heutigen Tag in ihrer reinen Instrumentalmusik als ein eigenthümlicher Zug erhalten. Die Deutschen, und noch mehr die Franzosen sind weit verschwenderischer damit. Erst nachdem die melodische Musik der Italiener, die durch den streng vierstimmigen Satz ohne weitere Unterstützung in sich selbst hinlänglich abgeschlossen und qualitativ begründet zu sein schien, von den deutschen Komponisten, und besonders durch Haydn und Mozart, auch quantitativ zur harmonischen vielfach ausgebildet worden war, fand man den Kreis jener wenigen Instrumente auch für die reine Instrumentalmusik viel zu eng begrenzt und es wurden nun, je nachdem man eine besondere Wirkung beabsichtigte, bei den neueren Komponisten überall, auch in Italien, alle bekannten Blasinstrumente angewandt. So wie sich indeß diese ersten deutschen Komponisten, und unter ihnen namentlich Beethoven, durch den die reine Instrumentalmusik als selbstständige Kunst wohl ihren Kulminationspunkt erreicht hat, der Fülle der Instrumente des innern qualitativen Effekts wegen bedienten, so begannen die neueren französischen und italienischen Komponisten, sowie ihre Nachahmer unter den Deutschen, hingegen alle Instrumente nur der äußeren quantitativen Ohrenbetäubung wegen und bei jeder Veranlassung in Bewegung zu setzen. — Ueber die Tonstücke für Instrumentalmusik, z. B. Ouvertüre, Sinfonie, Sonate, Quartett, Trio u. s. w., s. die einzelnen Artikel nach ihrem Namen.

Instrumentation ist die Kunst der Ausarbeitung eines dem Hauptsächlichsten und Wesentlichsten nach schon erfundenen Musikstückes für alle dazu nöthigen Instrumente. Sie ist also Ergänzung, Erstärkung, Umkleidung einer dem Wesen nach schon lebenden Tondichtung, gleichsam das Koloriren und Ausmalen des in Umrissen schon fertig gezeichneten Bildes. Die Zeichnung selbst muß also vor dem Geschäft des Kolorirens und der Ausfüllung bis in's Feinste bereits berichtigt worden sein. Die eigenthümliche innere Wesenheit, der Geist der jedesmaligen Tondichtung muß es bestimmen, mit welchen Instrumenten das Tonstück verschönt oder als volle, frische Gestalt vor die Sinne gebracht werden soll. Nicht minder muß es aus dem Wesen, dem innern Gehalt und Charakter eines im Innern des Komponisten vollebenden Tonstücks hervorgehen, ob die Bearbeitung für die Instrumente entweder eine nur ganz einfach, wenn auch noch so volltönend begleitende, nur harmonisch füllende und verstärkende, oder eine künstlicher verwebte sein soll, d. h. eine solche, wo mehr oder weniger die gebräuchlichen Orchesterinstrumente, oder auch nur eine gewisse Anzahl derselben unentbehrlich wesentlichen Antheil nehmen. Zu beiderlei Instrumentationsweisen, sowohl der einfach füllenden, untergeordnet dienenden, als der künstlicher verflochtenen, gleichsam freieren republikanischen, gehört natürlich volle Kenntniß der Staatsgesetze der Kunst überhaupt und jedes einzelnen Instrumentes insbesondere. Ohne Gewandtheit und sichern Takt in Handhabung des Harmonischen und

Rhythmischen kann die Instrumentation nur eine bunte, betäubende Masse hinstellen, welche die beabsichtigte Wirkung kaum vor einer unwissenden Menge, durchaus nicht vor Gebildeten, hervorbringen kann, die Ordnung und Zusammenhang als erste Erfordernisse ansehen müssen. Diese Fertigkeiten werden also nothwendig vorausgesetzt; je tiefer und umfassender sie da sind, desto besser für die Ausbildung und Ausschmückung des Kunstwerks. Nicht weniger muß die Kenntniß der Wesenheit und Eigenthümlichkeit der musikalischen Instrumente vorausgesetzt werden, wenn das Werk des Instrumentirens von Statten gehen soll. Die eigene Tonfarbe eines jeden Instrumentes, die Beschaffenheit eines jeden, was es am besten hervorbringen kann und was nicht, muß Jeder genau kennen, der in solchen Bearbeitungen glücklich sein will. Diese wichtigen Kenntnisse erwirbt man sich zum Theil durch praktische Erfahrung, zum Theil aus eigens zu diesem Behufe verfaßten Unterrichtsbüchern, die man lesen und studiren mag. Solche Schriften, in denen man sich Raths erholen kann, sind z. B. Berlioz's „Traité d'instrumentation", A. Sundelin's „Instrumentirung für das Orchester", Fröhlich's „Systematischer Unterricht in den verschiedenen Orchesterinstrumenten" und viele andere. Jeder Auszug dieses weit ausgreifenden Gegenstandes würde nur ein todtes Gerippe vor Augen stellen, unerfreulich für den Anblick und kaum ersprießlich für die Sache. Ja diese Lehrbücher selbst, so nützlich sie auch für jeden Anfänger sind, werden zu einer genauen Kenntniß der Sache kaum hinreichen; immer noch wird eigene Betrachtung der Wirkung jedes einzelnen Instrumentes und ihrer mannichfachen Verbindungen im Orchester erforderlich sein. Diese Verbindungen lernt man am besten kennen, indem man viele Instrumentalwerke guter Meister aufmerksam hört, deren Partituren durchstudirt und auch wohl, indem man selber aus den einzelnen Orchesterstimmen sich die Partitur zusammensetzt. — Nun noch Einiges über das Wesen der Instrumentation selber, die wir in eine blos begleitende und eine künstlicher zusammengesetzte eintheilen. Die erste, blos füllende, die man zuweilen wohl auch vorzugsweise Instrumentation nennt, hat es mit Stärke und Schwäche durch eine mannichfach in Bewegung gesetzte Masse von Instrumenten zu thun, wodurch im Allgemeinen forte und piano, Licht und Schatten und die sogenannten Knalleffekte bewirkt werden. Dabei hat man vorzüglich darauf zu sehen, daß die herrschenden Singstimmen, die von den begleitenden Instrumenten nur eben unterstützt oder verstärkt, oder verschönernd umkleidet werden sollen, nicht übertobt und in den Schatten gestellt werden, was wider allen Verstand laufen würde. Dasselbe gilt auch für die konzertirenden oder herrschenden Instrumente, die das Wesentliche des Tonsatzes vorzutragen haben, darum auch von den blos dienenden Füllungs- und Begleitungsmassen schlechterdings nicht übertönt werden dürfen. Dieser ganz natürliche Grundsatz ist besonders jetzt überhaupt wichtig, wo das Geprassel der Begleitung oft genug bis in's Ungeheure getrieben wird. Es giebt allerdings einzelne Stellen, auch wohl ganze Situationen, wo es einzig und allein im Allgemeinen ohne weitere Nebenrücksichten auf das Starke, Massenhafte ankommt, während zum Gegensatz nur wenige und schwächere Instrumente, ohne Rücksicht auf ihre wesentliche Beschaffenheit, das allgemein

Schwache und Lispelnde auszudrücken haben. Das wird aber nur selten der Fall sein, am seltensten im Letzten, im Schwachen, wo auf die Klangfarbe nothwendig weit öfter und weit mehr etwas ankommen muß, als im blos Geräuschvollen, wo alles Mögliche, was lärmt, gut genug ist, weil die Eigenthümlichkeit des Einzelnen in der Masse verloren geht. Solche Lärmstellen brauchen also die wenigste Kunst; man lasse das ganze Orchester los, und es wird gut sein. Wer aber immer das ganze Orchester loslassen will, ist kein Künstler, sondern ein Rasender für Rasende. Es giebt kein ganzes Tonstück, was nur einigermaßen den Namen eines Kunstwerks verdient, das in seiner Orchesterbegleitung nur einzig auf forte und piano im Allgemeinen, ohne Rücksicht auf alle Klangfarbe sehen könnte. Man wird also auch sogar in der bloßen Begleitungs-Instrumentation auf den Charakter der verschiedenen Instrumente, auf die mancherlei Tonfarben derselben zu achten haben, wenn man irgend eine, auch nur einigermaßen besondere, bestimmt ausgeprägte Darstellung geben will, die grade für diesen Ausdruck eines gewissen namhaften Gefühls und grade in dieser Umgebung passen soll. Eine gewisse ästhetische Beurtheilungskraft, ein schnell und lebhaft erregtes Gefühl, vom Verstande geleitet, wird demnach sogar schon zu dieser einfachen Begleitungs-Instrumentation gehören. Dieses allgemein Gültige ist aber in unserer Zeit so oft und viel in Ausübung gebracht worden, daß es durch Hören und Spielen zu einer Erfahrungssache geworden ist, die ohne weiteres Nachdenken grade von den mechanischsten Köpfen am leichtesten und sichersten ausgeübt wird, weil sie durch höhere Rücksichten darin nicht im mindesten gehindert werden. Daher kommt es, daß die allgemeine Instrumentation jetzt eine Allgemeinfertigkeit der meisten praktischen Musiker geworden ist, die nicht selten ein Stadtpfeifer-Geselle besser versteht als mancher übrigens weit geistreichere und gebildete Tonsetzer. Anders verhält es sich mit der künstlichen Verwebung aller Tonfarben des gesammten Orchesters zu einem bestimmten und vielgestaltigen Charakterbilde, wo die Instrumente gleich den Personen in einem Drama mit einander reden, und die Verbindung Aller, ihrem Wesentlichen gemäß, das Ganze als wahrhaft Eigenthümliches abrundet. Hier muß das Hauptsächlichste des Wechsels, der Verbindung und des Ineinanderwirkens der verschiedenen Hauptinstrumente, welche die hervorragendsten Glieder der ganzen Verkettung der Masse ausmachen, schon mit in der Erfindung liegen. Die Einrichtung dafür kann nun sehr mannichfach sein, so daß für jeden einzelnen Fall schlechthin nichts als unverletzliche Allgemein-Norm festzusetzen ist. Darin liegt ein guter Theil der Unendlichkeit der Kunstgebilde. Bei dem Allen giebt es vorherrschende Hauptnormen. Die Streichinstrumente werden ihrer Natur nach in den meisten Darstellungen die Hauptpartie bilden. Um das Bogenquartett werden sich meist die übrigen Instrumente drehen, ohne darum ihre Selbstständigkeit immer aufgeben zu müssen. Die Blasinstrumente bilden mehr oder weniger einen Gegenchor, bald füllend, bald nachahmend, bald freier wechselnd, bald eine Gegenmelodie bildend. Holz- und Blechinstrumente können eine neue Abtheilung bilden, so daß ein dreifacher Chor der Instrumente selbstständig bald in- und bald auseinander geht, nach dem Ordnungsgesetz des waltenden Geistes. Bedenkt man

noch dazu, wie verschieden in jedem Chore bald der Charakter dieses oder jenes Instruments zum vorherrschenden gemacht werden kann, wie verschieden daher die Zusammenstellungen des ewig wechselnden und doch einigen Ganzen, zu denen auch noch der Gesang kommen kann, ausfallen können, wenn der Genius die Masse führt wie ein geborener Herrscher, so wird man über die Mannichfaltigkeit erstaunen, die bei aller Ordnung, ja bei der Ordnung am meisten und siegreichsten wirksam sein wird.

Instrumentirung, die Kunst der Instrumentation, s. den vorigen Artikel.

Intendant heißt Derjenige, welcher bei Hofbühnen, Hofkapellen u. s. w. die Oberaufsicht, die Verwaltung führt.

Interludium, s. Zwischenspiel.

Intermezzo (ital.), Zwischenspiel; aber nicht zu verwechseln mit Entr'act, welcher, von musikalischer Seite betrachtet, ein Zwischenspiel von bloßer Instrumentalmusik ist (s. Entr'act), während die Italiener, denen das Intermezzo eigenthümlich zugehört, damit ein kleines komisches Singspiel bezeichnen, das zwischen den Akten einer Oper, auch eines Schauspiels, aufgeführt wird. Schon die alten Griechen füllten die Lücken zwischen den Akten ihrer Tragödien durch Wechselgesänge und Chöre aus, die mit der Handlung des Stückes selbst in engster Verbindung standen. Wenige dramatische Dichter aus der neuern Zeit haben diese Sitte der Alten nachgeahmt; unter den Franzosen z. B. Racine in seiner „Athalie" und unter den Deutschen Cronegk in seinem Trauerspiele „Olint und Sophronie"; und so vielen Beifall auch diese wenigen Versuche fanden, allgemein ist die in mehr als einer Beziehung so sehr gute und empfehlenswerthe Sitte nie geworden. Vielleicht liegt der Grund davon in der spätern gänzlichen Trennung des Singspiels von dem Schauspiel. Nur Italien, dem Vaterlande der Opera seria und Opera buffa, war es vorbehalten, als die Musik im 16ten Jahrhundert dort einen merklichen Fortschritt in ihrer Ausbildung machte, auch jenes gute Alte in den dramatischen Theil derselben wieder aufzunehmen. Man nennt gewöhnlich P. F. Valentini (um 1650 lebend) als den ersten Intermezzi-Dichter und Komponisten; allein schon lange vor ihm hatte man dergleichen Zwischenspiele, und sogar schon vor Giov. Bardi, obgleich dessen „Combattimento d'Apolline col serpente", von dem Sänger Caccini komponirt und 1590 aufgeführt, vielleicht das älteste Intermezzo ist, von dem wir noch Kenntniß haben (s. Bardi und Oper). Zur Zeit Valentini's hatten die Intermezzi schon ihren ursprünglichen komischen Charakter wieder verloren und waren mehrentheils von den Bühnen als besondere Zwischenspiele gewichen. Die man noch hie und da aufführte, waren zu den Opern eigens und in deren jedesmaligem Charakter komponirt: Singstücke, und wenn man Arteaga's Geschichte der italienischen Oper trauen darf, eigentlich nur Madrigale u. dergl. Valentini's Intermezzi selbst waren durchgehends seriösen Styls. Und das ward denn auch Ursache, daß sie endlich gegen Ende des 17ten Jahrhunderts ganz verschwanden. Erst als besonders durch Metastasio's Verdienste die Opera seria zu ihrer dramatischen Vollkommenheit gelangte, fing man auch auf's Neue an, das Bedürfniß einer Ausfüllung der Zwischenakte zu fühlen. Die Sänger nämlich forderten eine längere Erholung 2c., und das Publikum wollte doch in der Zeit unterhalten

sein. Anfangs jedoch geschah diese Ausfüllung nur durch kleine Ballete und nicht durch eigentliche Intermezzi, deren erneuete Einführung in Italien, vielleicht abermals durch das Erinnern an die alten griechischen veranlaßt, in eine spätere Zeit, in das Ende des 17ten und den Anfang des vorigen Jahrhunderts fällt. Sie wurden nur von zwei Personen gespielt und abgesungen und von dem Komponisten grade so behandelt wie die Opera buffa, d. h. man findet darin einfache und accompagnirte Recitative, Arien und Duette, die mit der Oper selbst, zwischen deren Akten sie gesungen werden, in gar keiner Verbindung stehen. In vielen der Intermezzi herrschte eine ächte, unverwüstliche Komik; in wieder anderen artete diese jedoch in niedrige Possenreißerei aus. Zu bemerken ist noch, daß es auch Intermezzi für nur eine Person gab.

Interrogativus, s. Accentus ecclesiastici.

Intervall, Zwischenraum, Entfernung. Jeder, auch der kleinste Fortschritt, bildet einen Zwischenraum, der den Gegenstand, welchen wir verlassen, von jenem, zu dem wir uns wenden, trennt. Beide Objekte aber, und nicht das eine allein, bezeichnen das Intervall und sein Verhältniß, denn es kann die Entfernung des einen nicht bestimmt werden, ohne des andern zu gedenken und in der Berechnung zu berühren. Es ist daher ganz falsch, wenn man in der Musik unter Intervall wohl schon den einzelnen Ton für sich versteht: Intervall ist der Raum, welcher zwischen zwei oder mehreren Tönen stattfindet, das Verhältniß dieser Töne zu einander in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe, d. i. der verschiedenen Geschwindigkeit, mit welcher die Schwingungen ihrer tönenden Körper (Luft, Saite, Feder u. s. w.) geschehen, es ist das eigentliche Tonverhältniß und in engerem Sinne das Verhältniß zweier durch Höhe oder Tiefe verschiedener Töne als entgegengesetzt dem Einklange, dem Verhältnisse zweier von gleicher Höhe oder Tiefe. Bei Berechnung eines solchen Tonverhältnisses oder — mit andern Worten — bei Abzählung der Intervalle unsrer Tonleiter beginnt man stets mit dem tiefern Tone und benamt dann die einzelnen Intervalle der Reihenfolge nach mit dem der in gleicher Reihe folgenden Zahl entsprechenden lateinischen Namen: Prime (von primus tonus — der erste Ton, von welchem die Berechnung ausgeht und der der willkührlichen Annahme überlassen bleibt), Secunde (von secundus tonus), Terz (von tertius tonus), Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave, None, Decime, Undecime u. s. w. In Folge der Einrichtung unsrer Tonschrift kann man aber nur diejenigen Töne als Intervalle abzählen oder berechnen, welche in dem Liniensysteme verschiedene Stellen einnehmen; denn wollte man alle in der Musik gebräuchlichen oder gar möglich gebräuchlichen Intervalle abzählen, so würde unverhinderlich zwischen dem Namen eines Intervalles und dem Raume, den es auf dem Liniensystem einnimmt, nicht selten ein offenbarer Widerspruch entstehen. Durch Anwendung der verschiedenen Versetzungszeichen nämlich sind 35 Töne innerhalb einer Octave in unsrer Tonschrift möglich und in Betracht der musikalischen Orthographie oft sogar nothwendig; allein alle lassen sich auf die 8 Stamm- oder Haupttöne jener Octave zurückführen, und so sind denn im Grunde auch nur 8 bestimmte Intervall-Namen dafür nothwendig und vorhanden. Wollte man z. B. das Verhältniß der beiden Töne

c—f oder g—c, weil sie mit Inbegriff der chromatischen Töne eine Folge von 6, und in der Theorie mit Inbegriff der enharmonischen sogar eine Folge von 8 verschiedenen Tönen enthalten (c cis d dis e f, g gis a ais h c und c cis des d dis es e f, g gis as a ais b h c) eine Sexte oder Octave nennen, so wäre dieses der Natur unsrer Tonschrift und Sprache und unsres Liniensystems völlig zuwider, da diese ursprünglich nur für diatonische Tonfolgen eingerichtet sind und demnach c—f und g—c immer nur vier verschiedene, eigens benannte Tonstufen, Intervalle, ausmachen (c d e f und g a h c), die dazwischen liegenden Töne mögen nun diatonisch oder chromatisch oder auch wohl gar enharmonisch aufgezählt oder in der Tonschrift wirklich auch in einer Versetzung (Erhöhung oder Erniedrigung) gebraucht werden. Diese hat auf den Namen des Intervalls in keinerlei Weise und nirgends einen ändernden Einfluß: h—c ist eine Secunde und h—cis auch, d—f ist eine Terz und d—fis auch, d—g und d—ges und d—gis eine Quarte. Um indessen auch in der Tonsprache eine solche Verschiedenheit der Intervalle zu bezeichnen, wie sie hier in der Tonschrift schon dem Auge und noch mehr in der Musik selbst dem Ohre sich darstellt, bedient man sich der Beiwörter rein, groß, klein, übermäßig und vermindert. Man spricht von reinen Quarten und Quinten u. s. w., großen und kleinen Terzen u. s. w., übermäßigen Sexten, verminderten Septimen u. s. w. Mit dem Prädikate rein werden alle die Intervalle bezeichnet, die nur eine einzige consonirende Gattung enthalten und die sogleich die Eigenschaft der Consonanz verlieren, wenn auch nur ein Ton des Intervalls um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird. Von solcher Beschaffenheit sind die Octave, die Quinte und die Quarte. Nur diese drei Intervalle also können rein genannt werden und bei keinem andern Intervalle läßt sich das Wort gebrauchen: es giebt (in der technischen Kunstsprache nämlich, in Beziehung auf die Stimmung, können alle Intervalle rein heißen) keine reinen Terzen, Secunden, Sexten oder Septimen. Diese sind groß oder klein, welche Prädikate nämlich (in der technischen Kunst- oder Tonsprache) 1) allen denjenigen Consonanzen beigelegt werden, die auch im Falle einer Erhöhung oder Erniedrigung um einen kleinen halben Ton ihre Eigenschaft als Consonanz noch nicht verlieren und dann, 2) den Secunden und Septimen insbesondere. Zu jenen Consonanzen gehören die Terzen und Sexten. Groß heißen die ersteren, wenn ihre Grenzen drei halbe Töne umschließen, wie z. B. die große Terz c—e die Töne cis d und dis; klein, wenn ihre Grenzen nur zwei halbe Töne umschließen, wie c—es die Töne cis und d. Die Sexten heißen groß, wenn sie acht halbe Töne in sich enthalten (c—a enthält cis d dis e f fis g und gis); und klein, wenn sie nur sieben halbe Töne in sich enthalten (c—as enthält cis d dis e f fis g). In beiden Fällen aber sind die Terzen und Sexten noch wirklich Consonanzen. Eine Secunde ist groß, wenn sie einen wirklichen ganzen Ton ausmacht, wie c—d; klein aber, wenn sie nur einen großen halben Ton ausmacht, wie h—c; die Septime heißt groß, wenn ihr Intervall zehn halbe Töne umfaßt, wie c—h, und klein, wenn ihr Intervall nur neun halbe Töne umfaßt, wie c—b. Uebermäßig und vermindert sind wieder Prädikate, die nur solchen Intervallen

beigelegt werden können, die schon eine oder die andere der vorigen Eigenschaften besitzen, und zwar ersteres allen reinen und großen Intervallen, wenn dieselben noch um einen kleinen halben Ton vergrößert werden, was geschieht entweder durch Erhöhung (♯) des obern, oder durch Erniedrigung (b) des untern, das Intervall begrenzenden Tones, und letzteres Prädikat (vermindert) allen reinen und kleinen Intervallen, wenn dieselben noch um einen kleinen halben Ton verkleinert werden, was geschieht entweder durch Erniedrigung (b) des obern, oder durch Erhöhung (♯) des untern, das Intervall begrenzenden Tones. So wird z. B. die reine Quinte c—g eine übermäßige, wenn man das g vermittels eines Kreuzes in gis erhöht oder c vermittels eines b in ces erniedrigt (c—gis oder ces—g), und die große Secunde c—d eine übermäßige, wenn man d in dis erhöht u. s. w. Die reine Quinte wird eine verminderte, wenn man g in ges oder c in cis verwandelt (c—ges oder cis—g), und die kleine Septime c—b wird eine verminderte, wenn man c in cis oder b in bb (Hes es oder B-es) verwandelt (cis—b oder c—bb). Gewiß reichen für Jeden diese wenigen Beispiele zur nähern Verständigung des Gesagten hin. — Kommen wir nun zu dem, was man unter einfachen, doppelten, dreifachen 2c. Intervallen versteht. Nehmen wir unser Tonsystem zu 4 Octaven an, so besitzen wir streng genommen nach dem Bisherigen eigentlich auch 28 verschiedene Arten von Intervallen, denn jene 4 Octaven enthalten eben so viele verschiedene Stufen in dem Liniensystem. Allein theils hat die Gewohnheit, theils aber auch eine größere Deutlichkeit und Leichtigkeit im Ausdrucke und in der Berechnung es üblich gemacht, daß — wie oben schon angedeutet — wir die Intervalle nur bis zur Octave, höchstens bis zur Terzdecime abzählen und mit eigenen Namen belegen. Letztere Erweiterung darin haben einige Akkordbildungen, von denen an ihrem Orte die Rede ist, nöthig gemacht. Alle Intervalle, welche über die dreizehnte Stufe, von einem angenommenen Grundtone an gerechnet, hinausgehen, werden wieder in das erste Verhältniß zu dem Grundtone gesetzt, d. h. mit demselben Namen belegt, als wären sie in jenem ersten Zwischenraume von 13 Stufen enthalten, weil sie dem Namen und ihrer praktischen und theoretischen, äußern und innern Bedeutung nach im Grunde dieselben Töne sind, nur in einer verminderten Größe ausgeübt. Das Intervall C—G heißt eine Quinte, und C—g ebenfalls. Kommt nun der Fall vor, daß auch in der Tonsprache, dem technischen Ausdrucke, ein solches größeres Intervall oder überhaupt näher bezeichnet werden muß, ob ein benanntes Intervall in der Octave seines Grundtones oder einer andern enthalten ist, so geschieht dies durch den Beisatz von einfach, doppelt, dreifach 2c. Ein einfaches Intervall ist demnach ein innerhalb einer Octave, ein zweifaches oder doppeltes ein innerhalb zweier Octaven, ein dreifaches ein innerhalb dreier Octaven u. s. w. liegendes oder enthaltenes Intervall: c—g ist eine einfache, c—eingestrichen g eine doppelte, c—zweigestrichen g eine dreifache Quinte 2c. In einer andern Beziehung und Bedeutung wird auch wohl die Secunde für sich ein doppeltes Intervall genannt. Dieselbe kann nämlich in der Harmonie auf zwei ganz verschiedene Arten gebraucht werden, ohne ihre erste Stelle im Liniensysteme, also ihr ursprüngliches Verhältniß einer zweiten

Stufe zum Grundtone (c — d = 1 — 2) zu verlassen: einmal als wirkliche Secunde und das andere Mal als eigentliche None; als Secunde, wenn das untere Ende des Intervalls, der Grundton, dissonirt, wie z. B. im folgenden Beispiel bei a), und als None, wenn sie selbst als oberes Ende des Intervalls den Charakter einer Dissonanz enthält, wie bei b).

Beispiel: a) b)

Aehnlich verhält es sich mit der Quarte, die, da sie auch als dissonirende Undecime gebraucht und in diesem Falle zum Unterschiede von der consonirenden Quarte auch so genannt wird, bei einigen Theoristen ebenfalls ein doppeltes Intervall heißt. — Eine fernere Eintheilung der Intervalle ist in Stamm- und abstammende (abgeleitete) Intervalle. Die ersteren, die auch die natürlichen heißen, sind zunächst die Intervalle, wie sie von einem angenommenen Grundtone an der Reihe nach aufwärts folgen, z. B. c d e f g a h c, in der Zifferschrift bezeichnet durch 1 2 3 4 5 6 7 8 = Prime, Secunde, Terz u. s. w. Durch Umkehrung dieser Intervalle entstehen dann die letzteren, die abstammenden oder abgeleiteten. Ein Intervall umkehren heißt in diesem Falle nichts Anderes, als das tiefere Ende desselben um eine Octave höher, oder das höhere Ende um eine Octave tiefer setzen, wie z. B. bei der Quinte c — g, wenn man das c in eingestrichen c verwandelt (g — eingestrichen c), oder das g um eine Octave tiefer in groß G (c — G). Auf beide Weise aber wird aus der ursprünglichen Quinte eine Quarte; man sieht: es ist dies grade das entgegengesetzte Verfahren von der früheren Vergrößerung der Intervalle, wodurch die doppelten, dreifachen u. s. w. entstehen. Beide Stufen eines Intervalls werden dadurch in ein ganz anderes Verhältniß hinsichtlich der äußern Klangerscheinung zu einander gesetzt, ohne jedoch das frühere harmonische Verhältniß desselben im Grunde aufzulösen. Zählen wir nun, um diese Art der Verwandlung der Intervalle näher kennen zu lernen, die Töne einer Octave auf, und setzen sie sogleich in entgegengesetzter Ordnung darunter:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Die Prime wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte und umgekehrt die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde und die Octave zur Prime. Einige nennen insbesondere auch nur die Prime, Terz, Quinte und Septime die Stamm-Intervalle, und die Secunde, Quarte, Sexte und Septime die abstammenden, weil diese aus jenen hervorgehen. Im Grunde ist das dasselbe, und eine eigensinnige Spitzfindigkeit in der Eintheilung führt hier nur zu Spielereien. Von Wichtigkeit sind bei dieser Umkehrung nur noch die, übrigens ganz natürlichen Erschei-

nungen, daß alle oben näher bezeichneten reinen Intervalle wieder zu reinen, die großen aber zu kleinen und die kleinen zu großen und die übermäßigen zu verminderten und umgekehrt wieder die verminderten zu übermäßigen werden: die reine Quinte nämlich wird — um ein Beispiel anzuführen — zur reinen Quarte (c — g zu g — c), die große Terz aber zur kleinen Sexte (c — e zu e—c), die kleine Septime zur großen Secunde (c — b zu b — c), die verminderte Quinte zur übermäßigen Quarte (c — ges zu ges — c) und die übermäßige Secunde zur verminderten Septime (c — dis zu dis — c). Es liegt hierin das erste, das Grundprinzip des doppelten Contrapunktes (s. d.) — Ueber das äußere, mathematische Verhältniß aller Intervalle, seine Berechnung und Bestimmung vergleiche man die einzelnen Artikel, als Prime, Secunde, Terz u. s. w., auch Ton u. s. w.

Intonation, Intoniren, im Allgemeinen das Angeben der Töne durch Stimmen oder Instrumente, und die Fähigkeit dazu. Doch wird das Wort in der Musik besonders in Beziehung auf den Gesang, die menschliche Stimme gebraucht, und man spricht von der reinen oder richtigen und falschen Intonation eines Sängers, einer Sängerin. Die falsche J. heißt auch Detonation (s. Detoniren). — Bei Instrumenten bedient man sich statt Intonation lieber des Wortes Ansprache (s. d.). — Ferner wird das Wort Intoniren, Intonation, auch in Beziehung auf die Zusammenstimmung eines Instrumentes oder eines Tones mit einem andern, also statt des richtigern Akkordiren (s. d.) gebraucht. Vgl. dabei auch den Art. Angeben (einen Ton). Dann versteht man unter J. auch den in einigen Gegenden gebräuchlichen Altargesang des Predigers, der von einem Chor oder der gesammten Gemeinde beantwortet wird. S. Antiphonie. In der Orgelbauersprache endlich heißt intoniren 1) die Orgelpfeifen zur kunst- und regelrechten Ansprache bringen, und 2) den Pfeifen einer Stimme einen gleich starken Ton geben.

Intonireisen, Intonations-, Intonirblech, ist ein Instrument von starkem Eisenblech oder von geschmiedetem Eisen 8 — 10″ lang, ½″ breit, an einem Ende dünn und schmal, fast spitz auslaufend, am andern Ende flach, grade abgeschnitten und fast wie ein Meißel gestaltet, bestimmt zum Intoniren der Orgelpfeifen.

Intoniren, s. Intonation.

Intrade, ital. Intrada oder Entrada, dasselbe was Introduction (s. d.). Auch das lärmende, an keine Ordnung und keinen Zusammenhang gebundene schmetternde Blasen eines Trompeterchores, welches am Ende gewöhnlich mit dem länger ausgehaltenen Akkorde auf der Dominante schließt, und nicht unwahrscheinlich zu den gewöhnlichen Intraden (Einleitungen) Veranlassung gegeben hat, pflegte man ehedem, ja zuweilen auch jetzt noch, eine Intrade zu nennen.

Introduction, lat. Introductio, franz. Introduction (spr. —dükßjong), ital. Introduzione, Einleitung, heißt im Allgemeinen eine Art von Vorspiel, wodurch das nachfolgende Tonstück so zu sagen recht eingänglich gemacht und des Hörers Empfänglichkeit dafür in bester Form gestimmt werden soll. Ehedem hatten nur größere Tonstücke, Sinfonien, Oratorien u. s. w. solche Einleitungen,

die zumeist feierlich und pathetisch gehalten waren; heutzutage aber dürfen sie fast nirgends fehlen, weder bei Variationen, noch bei Rondo's, Potpourri's, Fantasien u. s. w., ja unsre modernen Tänze sind mit mehr oder minder pomphaften Einleitungen versehen, welche den mitunter etwas weit hergeholten Titeln, die manche Walzer z. E. führen — wir nennen blos „Mephisto's Höllenrufe", „Lockvögel", „Träume auf dem Ocean" u. s. w. — doch in Etwas Rechnung tragen sollen. — Im engern Sinne wird mit dem Namen J. das erste Musikstück bezeichnet, womit eine Oper beginnt und welches unmittelbar auf die Ouvertüre folgt. Bei heroischen oder tragischen Opern ist die J. herkömmlich ein großer Chor mit eingemischten Solostellen, auch bisweilen eine fortlaufende Scene. Komische Opern machen eine Ausnahme: sie beginnen zum Oeftern mit einem Duett, Terzett oder überhaupt mehrstimmigen Gesangsstück, oder auch sogar ohne Musik, gleich mit dem Dialog. Es kommt auch vor, daß die Ouvertüre mit der Introduction verbunden ist, ohne erstere förmlich abzuschließen, wie z. B. in Gluck's „Iphigenie auf Tauris", in Mozart's „Idomeneo", „Entführung", „Don Juan" u. s. w.

Introitus (lat.), wörtlich: Eingang, Einleitung, also in der Musik dasselbe, was Introduction (s. d.); doch bediente man sich ehedem in der katholischen Kirche dieses Wortes insbesondere zur Bezeichnung derjenigen Bibelstelle, welche jedesmal beim Beginne des Gottesdienstes gesungen wurde. Von einem Introitus, der anfänglich aus einem ganzen Psalm, später aber nur aus einem einzelnen Vers bestand, haben auch die Sonntage in den Fasten ihren Namen bekommen, z. B. Invocavit, weil an diesem Sonntage die Worte: „Invocavit me, et ego exaudiam eum" etc. den J. ausmachten.

Inventionshorn, s. Horn.

Inventionstrompete, s. Horn und Trompete.

Inversio (lat.), Inversion, bedeutet in der Musik Dasjenige, was man gewöhnlich die Umkehrung nennt, s. daher diesen Artikel und Doppelter Contrapunkt. Auch das Wort Evolutio, Evolution, ist in diesem Sinne gebräuchlich.

Invetriatur ist eine vom Orgelbauer Casparini erfundene Masse, mit der er die hölzernen Pfeifen der görlitzer Orgel in- und auswendig bestrich und ihnen dadurch nicht nur eine auf ihren Ton günstig wirkende Glasur gab, sondern sie auch gegen den Wurmstich sicherte. Es ist zu bedauern, daß die Mischung ein Geheimniß blieb, das mit dem Erfinder ausstarb.

Invitatorium, in der römisch-katholischen Kirche die Antiphonie, mit welcher auf den Psalm „Venite exultemus" geantwortet wird.

Joachim, Joseph, einer der ausgezeichnetsten der jetztlebenden Violinspieler, geboren am 15. Juli 1831 in der Nähe von Preßburg. Er wurde auf dem wiener Conservatorium von Böhm gebildet, kam dann 1843 nach Leipzig, schon durch seine Fertigkeit Aufsehen erregend, studirte hier unter David's Leitung weiter und wurde auch im Orchester angestellt. Von Leipzig kam er (1850 wenn wir nicht irren) als Konzertmeister nach Weimar, blieb hier einige Jahre und kam dann in gleicher Eigenschaft nach Hannover, wo er augenblicklich noch

ist. Sein Meisterspiel, das er stets zur Interpretirung guter Musik verwendet, hat auch in Frankreich und England gebührende große Anerkennung gefunden. Als Komponist ist er bis jetzt noch nicht fruchtbar und besonders glücklich gewesen.

Joachimus oder Giovacchino, (spr. Dschowakino), ein Cisterziensermönch und Abt des Klosters zu Flora, welches er gegründet hatte, wurde in Calabrien um's J. 1120 geboren und starb im J. 1202. Unter seinen verschiedenen Werken findet man: „Psalterium decem chordarum, lib. III, in quibus de Summa Trinitate ejusque distinctione: de numero Psalmorum et eorum arcanis ac mysticis sensibus: de Psalmodia: de modo et usu psallendi simul et psallentium", Venedig 1519 und in einer andern Ausgabe 1527.

Joanelli, Pietro, ein ital. Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, wurde zu Gandino bei Bergamo geboren. 1568 erschien von ihm zu Venedig eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Thesaurus musicus 4, 5, 6, 7, 8 vocum".

Joanini, nicht Giovanni, wie Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexikon schreibt, und auch nicht um 1770, sondern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ungefähr bis 1760, Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom, war zugleich einer der vorzüglichsten Violoncellisten seiner Zeit, weshalb man ihn denn in Italien gewöhnlich nur J. del Violoncello nannte. Er hat Manches komponirt, sowohl für Violoncell als andere Instrumente, auch Kirchenmusiken; in Deutschland sind nur einige Klaviersachen von ihm bekannt.

Joao (Johann) IV., König von Portugal, als Herzog von Braganza im J. 1604 geboren, lebte bis in sein 36stes Jahr aus Neigung als Privatmann ausschließlich den Künsten und Wissenschaften. Als jedoch die Portugiesen das 60 Jahre lang getragene Joch der spanischen Herrschaft von sich warfen, ward er als rechtmäßiger Erbe der portugiesischen Krone von ihnen zum König erwählt, und auf Zureden seiner Gattin bestieg er denn auch am 1. Septbr. 1640 den Thron. Mit welch' großer Liebe aber er seinen bisherigen Studien anhing, beweist, daß er auch jetzt, und ungeachtet des Krieges, welchen er nun mit den Spaniern zu führen hatte, denselben nicht untreu wurde, und sogar jetzt erst mehrere Abhandlungen über musikalische Gegenstände schrieb, auch komponirte und in seinen Instrumentalübungen fast fleißiger war, als in den nöthigsten Regierungsgeschäften. Erschienen von ihm sind folgende musikalische Schriften: „Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Franco Cirillo" (wahrscheinlich im J. 1649 herausgekommen), worin er die Musik seiner Zeit gegen die Vorwürfe des die alte Musik ungebührlich hoch haltenden Bischofs Cirillo Franco in Schutz nimmt und vertheidigt; dann „Respuestas a las dudas, que se pusieron a la missa „Panis quem ego dabo" del Penestrina, impressa en el libro 5. de sus missas" (Lissabon 1654). Beide erwähnte Abhandlungen sind auch in's Italienische übersetzt worden. — Machado (Biblioth. lusit. tom. II. pag. 575) führt nach Ant. Caetan von Souza's genealogischer Geschichte der Könige von Portugal noch zwei Abhandlungen von J. an, die aber Manuscript geblieben sind; die Titel davon heißen: „Concordancia da musica, e passos de la Collegida dos majores professores desta

arte" und „Principios da musica quem faraõ seus primeiros authores e los progressos que teve". Von J's Kompositionen sind 1674 zwei Motetten im Druck erschienen, viele andere aber Manuscript geblieben; auch hatte er eine ausgezeichnete und sehr vollständige musikalische Bibliothek zusammengebracht. Gestorben ist er am 6. November 1656.

Jodeln, eine bei den Bewohnern der Alpen übliche Gesangsart, deren Eigenthümliches im unvermittelten Uebergange von den Brusttönen zum Falset besteht. Das J. ist das melodische Aufjauchzen einer innern Lust, wie sie in der reinen Alpenluft so leicht geweckt wird.

Jodocus Pratensis, oder a Prato, wird Josquin (s. d.) zuweilen auch genannt.

Jodler ist ein Lied, in dem die im vor. Art. erwähnte Gesangsart vorherrscht.

Johann IV., König von Portugal, s. Joao.

Johann Cotto, derselbe wie Cottonius (Johannes) [s. d.].

Johann de Muris, auch Joannes de Muris, s. Muris.

Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar, geb. am 26. December 1696 und gestorben auf einer Reise zu Frankfurt a. M. am 1. August 1715, war ein fertiger Violin- und Klavierspieler. Auf ersterem Instrumente unterrichtete ihn sein Kammerdiener Georg Christoph Eylenstein. Bei dem Lexikographen Walther studirte er die Komposition, und nach dessen Aussage soll er gegen 20 namhafte Werke für Violine und Klavier komponirt haben, von welchen aber nur 6 Klavier-Konzerte gedruckt worden sind.

Johann Georg II., Churfürst von Sachsen, geboren den 31. Mai 1613, regierte von 1656—1680 und beschäftigte sich viel mit Musik; namentlich hat er viele Kirchenmusiken komponirt, darunter den 117ten Psalm „Laudate Dominum omnes gentes". Er starb zu Freiberg am 22. August 1680.

Johann von Fulda, ein Mönch, lebte gegen Ende des 9ten Jahrhunderts und war als Dichter und Tonkünstler ein Schüler von Rhabanus Maurus. Nach Gerbert's Versicherung soll er der Erste gewesen sein, der in Deutschland Kirchengesänge in Musik setzte.

Johann von Mantua, lat. auch Joannes Mantuanus genannt, ein merkwürdiger musikalischer Schriftsteller des 14ten Jahrhunderts, zu Namur geboren, kam frühzeitig nach Italien und studirte unter Victorino von Feltri neben den theologischen Wissenschaften auch die Musik. Darauf trat er als Mönch in ein Karthäuserkloster zu Mantua, woher sich denn auch sein Beiname Carthusius schreibt. Hier in Mantua erschien um 1380 seine berühmte musikalische Abhandlung „Libellus musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo" etc., worin er vom Choralgesang, vom Monochord, von den Consonanzen, den Kirchentönen, den alten Tonzeichen, der Solmisation und vom Contrapunkte handelt. Manuscripte davon befinden sich auf mehreren Bibliotheken, z. E. der vatikanischen, der zu Gent, auf dem Britischen Museum.

Johannes Chrysorrhoas, zu Damaskus um's J. 700 geboren, daher auch lateinisch Joannes Damascenus genannt, war Schatzmeister des Kalifen und hieß als solcher Al-Mansur. Durch die Untreue eines seiner Schüler aber,

der seine Handschrift auf's Täuschendste nachzumachen verstand, ward er der Verrätherei beschuldigt und ihm die rechte Hand abgehauen, worauf er sich dann in das Kloster Saba bei Jerusalem begab. Hier beschäftigte er sich mit theologischen Wissenschaften — u. A. verfaßte er hier seine „Auseinandersetzung des orthodoxen Glaubens", welche in der griechischen Kirche noch jetzt als dogmatische Norm gilt — und unter der Leitung des Bischofs Kosmas auch mit Musik. Er soll bequemere Notenzeichen erfunden, auch viele Kirchenmelodien komponirt haben und deshalb von seinen Zeitgenossen gewöhnlich nur *Μελωδός* (Kantor) genannt worden sein. Einen musikalischen Traktat, der ihm zugeschrieben wird und der eine Auseinandersetzung der in den griechischen Kirchengesangbüchern üblichen Tonzeichen, deren Anwendung u. s. w. enthält, hat Fürstabt Gerbert im zweiten Bande seines Werkes „De Cantu et musica sacra" facsimilirt mitgetheilt.

Johnson, (spr. Dschonsön), 1) Bartholomäus, englischer Komponist und Violoncellvirtuos, feierte am 3. Oktober 1810 zu Scarlobourgh seinen hundertjährigen Geburtstag. Viele angesehene Personen wohnten dieser Feier in der Freimaurerloge bei und während einer des Abends veranstalteten musikalischen Akademie spielte der Jubelgreis noch das Violoncell zu einer Menuett, welche er vor 60 Jahren komponirt hatte. Weiteres ist nicht über ihn bekannt. — 2) Edward J., ein englischer Komponist, lebte zu Anfang des 17ten Jahrhunderts zu London. Von seinen Arbeiten findet man Einiges in der Sammlung „Triumph of Oriana" (London 1601), und zwar 5stimmige Gesänge. — 3) Heinrich Philipp J., ein Engländer von Geburt, kam aber in seinen jüngern Jahren schon nach Schweden und resp. nach Stockholm, wo er zuerst 1753 als Hofmusikus, dann 1755 als Organist und endlich 1763 als Hoforganist angestellt wurde. 1774 und 1775 war er wahrscheinlich noch am Leben, da in eben diesen Jahren zwei neue Opern von ihm „Egle" und „Neptun und Amphitrite" in Stockholm aufgeführt wurden. Indeß scheint sein Todesjahr in die nächste Zeit darauf zu fallen; Gewisses ist darüber nicht bekannt. Zu Hülpher's historischen Abhandlungen über Musik schrieb er die Vorrede und dann auch eine kurze Beschreibung der Orgeln (pag. 301 ff.). Auch hat er Orgelfugen komponirt und herausgegeben.

Jomelli, Nicolò, ein berühmter ital. Komponist aus der neapolitanischen Schule, geb. im J. 1714 zu Aversa im Königreich Neapel. Ein Kanonikus in seiner Vaterstadt, Mozillo mit Namen, gab ihm den ersten Klavier- und Gesangunterricht, worauf er dann nach Neapel sich begab (in seinem sechzehnten Jahre) und hier zuerst in das Conservatorium dei Poveri di Giesu Christo und dann in das della Pietà de' Turchini trat. Als seine hauptsächlichsten Lehrer werden Proto, Mancini, Leo und Feo genannt. Seine ersten Kompositionen, mit denen er öffentlich hervortrat, waren Ballette, die aber nur wenig bemerkt wurden; erst einige Cantaten, welche er darauf schrieb, ließen ahnen, welch' einen bedeutenden Komponisten Italien in ihm zu erwarten habe. Selbst der sonst sehr strenge Leo war so zufrieden mit diesen Sachen, daß er zu einer Dame sagte: „Signora, non passera molto e questo giovane sarà lo stupore e l'ammirazione di tutta l'Europa" (Signora, in kurzer Zeit wird dieser Jüng-

ling das Erstaunen und die Bewunderung von ganz Europa erregen) — eine Vorhersagung, die sich in der That auch erfüllte. In seinem 23sten Jahre schrieb J. seine erste (komische) Oper, „l'Errore amoroso“ genannt, welche sehr gefiel, aber nach der Behauptung Piccini's, zuerst nicht unter J's Namen aufgeführt wurde (der einen Fiasco fürchtete), sondern unter dem Pseudonym Valentino. Das Jahr darauf (1738) brachte er auf dem Theater Fiorentino seine erste ernste Oper „Odoardo“ zur Aufführung, und dieser folgten in kurzer Zeit noch einige andere. Nun fing sein Ruhm sich an zu verbreiten und im J. 1740 wurde er nach Rom berufen, wo er in dem Kardinal von York einen eifrigen Protektor fand und noch in demselben Jahre seine beiden Opern „Ricimero Rè de' Goti“ und „Astianasse“ auf die Bühne brachte, welche Entzücken erregten. 1741 war er in Bologna und schrieb hier den „Ezio“, genoß auch den belehrenden Umgang des Padre Martini, der ihm besonders in der Kirchenkomposition nützliche Rathschläge und Winke ertheilte. Daß J. förmlich Martini's Schüler geworden sei, wie Einige behaupten, ist nicht ausgemacht. Nach Rom zurückgekehrt, gab er dort noch mehrere Opern, ging dann nach Neapel, wo er für das San Carlo-Theater die Oper „Eumene“ schrieb, welche Bewunderung erregte, ebenso wie die „Merope“, welche er darauf in Venedig komponirte und zur Aufführung brachte. Hier in Venedig wurde er auch an einem der Conservatorien angestellt und schrieb seine ersten Kirchensachen, darunter ein achtstimmiges Laudate, welches immer als eine seiner besten Kompositionen kirchlichen Styles angesehen wurde. 1748 war er wieder in Rom, schrieb unter vielen anderen Opern auch den „Artaserse“, welcher vorzüglich gepriesen wurde, und erhielt im Jahre 1749 die Stelle als Kapellmeister an San Pietro in Vaticano. Beziehentlich dieses letztern Umstandes wird erzählt: J. sei, um die Prüfung, welche mit der Bewerbung um die Stelle verbunden war, mit Ehren bestehen zu können, nach Bologna gegangen, um daselbst bei dem Padre Martini sich in das Wesen des römischen Kirchenstyls einweihen zu lassen. Es ist indeß mehr als wahrscheinlich, daß hier die Epochen verwechselt werden und daß man J's Aufenthalt in Bologna vom J. 1741 und seinen Umgang mit Padre Martini hier herübergenommen hat; ferner ist erwiesen, daß man J. die Prüfung gar nicht angetragen hatte und daß auch das Factum unwahr ist: J. habe sich dem Examen nur unter der Bedingung unterworfen, daß sich die Examinatoren am folgenden Tage auch von ihm müßten examiniren lassen. Einige Biographen erzählen auch, daß J. während seines in Rede stehenden Aufenthalts zu Rom in dem Portugiesen Terradellas (oder Terradeglias) einen Nebenbuhler gehabt habe, der ihm theilweise die Gunst des Publikums entzogen und eine Partei für sich gehabt habe, die es dahin brachte, daß J's „Armida“ ausgepfiffen wurde. In Folge dieser Niederlage seien sogar die Freunde Terradella's in ihrer Freude so weit gegangen, eine Denkmünze schlagen zu lassen, auf deren einer Seite er auf einem Triumphwagen sitzend von Jomelli fortgezogen wurde, und auf deren anderer Seite man aus einem Recitative Jomelli's die Worte las: „Jo sono capace“. Am nächsten Morgen soll man Terradella's Leiche mit vielen Dolchstichen in der Tiber gefunden haben. Die ganze Rivalitäts-Geschichte ist nicht

hinreichend erwiesen und eben so wenig hat man einen gültigen Grund, J. als den Anstifter des Mordes zu beschuldigen. — Bis zum J. 1754 verweilte J. in Rom, wo er dann vom Herzog Karl von Würtemberg einen Ruf als Ober-Kapellmeister nach Stuttgart erhielt, den er auch annahm. Bis zum J. 1768 war er in diesem seinem Amte thätig, erhob das Orchester in Stuttgart zu einer hohen Stufe der Vollkommenheit und schrieb in die zwanzig größere und kleinere Opern, darunter z. B. „Demetrio", „Penelope", „Enea nel Lazio", „Il Rè pastore", „Alessandro nell' Indie", „Demofoonte" u. s. w. 1783 sollten auf herzoglichen Befehl alle in Stuttgart geschriebenen Opern auf Subscription gedruckt werden; das Unternehmen ist aber nicht zu Stande gekommen. Als im J. 1802 das kleine Theater in Stuttgart abbrannte, gingen die allermeisten daselbst geschriebenen Opern J's bis auf einige (unter denen „Fetonte"), die zufällig außerhalb des Theaters lagen, in den Flammen auf. — 1768, als das große Orchester in Stuttgart aufgelöst wurde, ging J. nach Italien zurück und schrieb auf seinem Landgute bei Aversa noch mehrere Opern, die aber seinen Landsleuten nicht mehr so allgemein gefielen, wie seine früheren, wahrscheinlich weil ihnen das bedeutsamere harmonische Element, was J. seit seinem Aufenthalte in Deutschland seinen Productionen einverleibte, unbehaglich und fremd war. So hatte z. B. seine dritte in Neapel wieder aufgeführte Oper „Ifigenia in Aulide" gänzlich Fiasco gemacht, und dieser Unfall, sowie überhaupt der Verlust seiner früheren Popularität bekümmerten ihn so, daß die anhaltende Aufreizung ihm einen Schlagfluß brachte, von dem er sich jedoch wieder erholte. Das war im J. 1773; nach seiner Genesung schrieb er noch eine Cantate zur Geburtsfeier eines neapolitanischen Prinzen und ein zweistimmiges Miserere mit Orchesterbegleitung (ein sehr schönes Werk), worauf er dann am 28. August 1774 verschied. — Die Melodien J's wurden ihrer Zeit so geistreich, edel und einschmeichelnd gefunden, daß man ihn nicht blos den Reizenden nannte, sondern ihn auch zum größten musikalischen Genie seiner Zeit erhob. Gewissermaßen reformatorisch ist er auch in seiner Instrumentalbegleitung aufgetreten, die er wirksamer machte; den Violinen namentlich gab er mehr als damals gewöhnlich zu thun, wodurch er regeres Leben in das Ganze brachte und weshalb man ihn auch als den Hersteller eines frischeren Kolorits anzusehen pflegt. Sein sorgsames Halten auf ein bestimmtes piano und forte des Orchesters erhöhete den Effekt ungemein und sein crescendo und diminuendo fiel so sehr auf, daß man es ihm nicht selten als eine neue Erfindung zuschrieb. Seine Arien trugen zwar völlig den Zuschnitt seiner Zeit, aber er wußte sie mannichfaltiger und bedeutsamer im Ausdruck zu machen und er war besonders in Italien der Erste, welcher dem obligaten Recitativ eine gesteigerte Energie und Bedeutsamkeit zu geben wußte. In seinen Kirchensachen, deren er an die vierzig Werke verschiedener Gattung geschrieben hat (darunter außer den schon oben angeführten besonders das Requiem in Es, ein Passions-Oratorium und ein achtstimmiges Dixit hervorragen), war er, besonders gegen die Sachen altrömischen Styls gehalten, etwas zu weltlich lebhaft, jedoch immer edel und würdig. — Burney,

der J. auf seinen Reisen sah, fand sein Gesicht dem Händel's ähnlich, nennt ihn aber viel gefälliger und höflicher als diesen.

Jonas, Karl, wahrscheinlich zu Berlin geboren um 1770, ward von der Prinzessin Amalie von Preußen dem berühmten Fasch zur Ausbildung übergeben. Unter dieses Mannes gründlicher Leitung studirte er hauptsächlich die Komposition und das Klavier, woneben er auch noch das Joachimsthaler Gymnasium in Berlin besuchte. Nach dem Tode der Prinzessin ward er von dem König Friedrich Wilhelm unterstützt und 1790 auch auf die Universität nach Halle geschickt. Noch während seines Aufenthalts in Berlin komponirte er mehrere Klavier- und Vokalsachen, die Theilnahme fanden, und that sich zum Oeftern auch als trefflicher Klavierspieler hervor. Sein erstes Werk waren 15 Klavier-Variationen über eine damals beliebte Ariette, die er dem Könige von Preußen dedicirte. Auf der Universität zu Halle setzte er seine musikalischen Studien mit nicht minderem Fleiße fort und an Türk fand er den freundschaftlichsten Rathgeber und theilweise auch Lehrer. Alle, die ihn kannten und sein musikalisches Talent zu schätzen wußten, versprachen sich für die Zukunft Großes von ihm; gleichwohl ist seit 1793 nichts mehr von ihm in der musikalischen Welt bekannt geworden, außer einer Sammlung von Liedern und Gesängen, die in Tilsit erschienen.

Joneck, 1) Michael, Klavierinstrumentenmacher zu Würzburg, geboren daselbst am 14. Mai 1748 und in dem dortigen Ober-Zeller-Kloster erzogen, wo er auch die Anfangsgründe im Klavierspielen, meist durch eigenen Fleiß, erlernte, kam auf den Gedanken, Instrumentenmacher zu werden, durch den Mangel eines Instruments, den er bei seiner großen Liebe zum Klavierspiele drückend fühlte. Er verließ deshalb das Kloster und trat bei einem Instrumentenmacher in die Lehre. Schon gegen 1770 hatte er an 200 Klaviere verfertigt, die in jener Zeit zu den besseren gezählt wurden. Auch mit der Fortepiano-Baukunst beschäftigte er sich später und verfertigte u. A. einige Flügel mit Flötenwerk. Zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts übergab er seine Fabrik seinem Sohne und Schüler — 2) Joseph J., der auch bei Walther in Wien längere Zeit in Kondition gestanden hatte. Die Bekanntmachung der Uebernahme der väterlichen Fabrik erließ er im J. 1807, als er schon mehrere treffliche Flügel und Fortepiano's auf eigene Rechnung versandt hatte. Jetzt sind freilich seine Instrumente verschollen, so beliebt sie auch in den ersten Decennien unsres Jahrhunderts waren.

Jones, (spr. Dschons), 1) Edward, ein englischer musikalischer Schriftsteller aus dem Ende des vorigen und dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, geboren zu Henblas in der Grafschaft Meirionyd'd in Wales. 1784 erschien von ihm zu London „Musical and poetical relics of the Welsh Bards, preserved by traditions and authentic manuscripts never before published", denen 1789 dann noch mit einer Abhandlung über die walisische Harfe ein zweiter Theil folgte. (Eine zweite vermehrte Auflage davon erschien im J. 1794). Es ist dies einer der schätzbarsten Beiträge zur Geschichte der ältern Poesie und Musik, besonders im Lande Wales; höchst interessant darin ist die sehr sauber gedruckte Sammlung walisischer Gesänge. 1802 kamen von ihm unter dem Titel: „The Bardic

museum of primitive british literature etc.", musikalische, poetische und historische Ueberreste der Barden und Druiden in Wales, aus den besten Urkunden geschöpft, heraus. Sie enthalten bardische Triaden, historische Oden, Lobreden, Gesänge, Elegien, Grabschriften der Krieger, wie auch die alten Kriegsmelodien der Barden mit neuen Bässen und Veränderungen für die Harfe oder das Klavier und für die Violine oder Flöte u. s. w. Auf dem Titel nennt er sich Barde des Prinzen von Wales (nachherigen Königs Georg IV.). Um dem gänzlichen Verfalle des Harfenspieles in Wales vorzubeugen, erneuerte er um 1788 die alten feierlichen Wettstreite der Barden, welche mehrere Jahre lang unter seiner Leitung stattfanden. — 2) Griffith J., ein englischer Literator, zu Anfang unsres Jahrhunderts in London lebend, war einer der Mitarbeiter an der Encyclopaedia Londinensis, für die er einen Artikel, die Geschichte der Musik behandelnd, geschrieben hat, welcher auch besonders abgedruckt wurde und nachher unter dem Titel erschien: „A History of the origin, progress of theoretical and practical music", London 1819. Mosel hat davon im Jahre 1821 zu Wien eine Uebersetzung mit Anmerkungen unter dem Titel „Geschichte der Tonkunst" herausgegeben. — 3) Robert J., ein zu Anfang des 17ten Jahrhunderts berühmter Lautenist zu London und auch allen Nachrichten zufolge fleißiger und talentvoller Komponist für sein Instrument. Doch sind nach Allem, was jetzt noch von ihm bekannt ist, nur zwei seiner Werke im Druck erschienen, nämlich 1609 unter dem Titel „A musical Dream etc.", 4 Bücher zwei- bis vierstimmiger Gesänge mit Lauten- oder Gambenbegleitung und einige reine Instrumentalsätze für die Laute; und 1611 unter dem Titel „The Muse's Garden of delight etc." ebenfalls 5 Bücher Gesänge mit Lauten- und Baßbegleitung. Einige Sachen von J. befinden sich ferner auch in dem „Triumph of Orianna" (London 1601) und in der „Musica antiqua" von Smith. — 4) William J., ein bedeutender Orientalist, geboren am 28. September 1746 zu London und gestorben am 27. April 1794 als Oberrichter in Calcutta (nachdem er auch zum Baronet ernannt worden war), ist hier zu erwähnen wegen seiner Abhandlung über die Musik der Indier, welche zuerst in dem dritten Bande der „Asiatic Researches" der von ihm 1784 gegründeten gelehrten Gesellschaft zu Calcutta erschien, und dann auch in seinen gesammelten Werken (6 Bände, London 1796) sich befindet. Es ist dies diejenige Schrift, auf die in dem Artikel Indische Musik (s. d.) mehrfach verwiesen ist und die das Beste enthält, was man über den genannten Gegenstand hat; Dalberg (s. d.) hat sie 1792 mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen in's Deutsche übersetzt und 1802 zu Erfurt herausgegeben. Auch in der von J. herausgegebenen periodischen Schrift „The asiatic Miscellany" (1785) befindet sich vieles für die hindostanische Musikgeschichte Wichtige. — 5) William J., ein englischer Geistlicher, geboren 1726 in Northumberland und gestorben zu London am 7. Februar des J. 1800, war ein tüchtiger Literator und Musikdilettant. Unter seinen Schriften befindet sich auch eine, die den Titel führt: „Physiological disquisitions or discourses on the natural philosophy of the elements, on matter, on motion, on fire, on air, on sound and music etc." (London 1771 und in einer zweiten Auf-

lage 1781, sowie auch in seinen gesammelten Werken, London 1801 und in zweiter Ausgabe 1810). — 6) **William J.**, englischer Geistlicher, geboren in der Grafschaft Suffolk um 1740 und gestorben zu London im Jahre 1798. Man hat von ihm: „A treatise on the art of Music, as a course of lectures preparatory to the practice of thoroughbass and musical composition“ (Colchester 1784). Eine zweite Auflage davon erschien 1786 zu London und führte den Titel: „A treatise on the art of Music, in which the elements of harmony are particularly considered and illustrated by a hundred and fifty exemples in notes“. Außerdem hat J. auch viele Kirchensachen hinterlassen.

Jongleur, (spr. Schonglöhr). Man darf die Namen Jongleur und Troubadour nicht verwechseln, wie freilich schon oft geschehen. Jongleur (provençalisch joglar, altfranzösisch jouglère oder jougléor) heißt eigentlich ein Gewandtheitskünstler, der sich mit seinen Gaukeleien sehen läßt, denn der Name kommt her von jocus, und ein genauerer Sprachgebrauch verbindet mit ihm immer den Begriff des Fremdartigen, Zauberähnlichen. Da in dem Mittellateinischen das Wort jocus aber Spiel, d. h. Musik bedeutet, so waren im Mittelalter auch die Jongleurs Spielmänner oder Instrumentisten, welche den Troubadours zur Seite gingen. Von daher mag sich wohl auch jene Verwechslung schreiben. Jongleurs hießen damals alle Diejenigen, welche aus der Poesie und Musik ein Gewerbe machten; Troubadours dagegen Alle, welche sich mit der Kunstpoesie beschäftigten (s. Troubadour). Ueber das Gewerbe dieser Klasse von Spielleuten, der Jongleurs, seit dem Aufkommen der Troubadours fehlt es nicht an Nachrichten. Ihr Hauptgeschäft bestand in der Ausübung der Tonkunst, an die man indessen damals im Mittelalter weit geringere Forderungen machte, als zu unsrer Zeit. Die Zahl der Instrumente, deren sie sich bedienten, war bedeutend. Als das wichtigste galt die Viole, welche unsrer Geige sehr nahe kam und auch wie diese mit einem Bogen gespielt wurde; auch Harfe und Zither waren bei ihnen sehr beliebt. Eine Anschauung von der Gestalt dieser Instrumente, sowie überhaupt von dem Aufzug eines Jongleurs geben die Abbildungen in der „Cäcilia“ Bd. 7. S. 50. Guiraut von Calanson nennt noch andere Instrumente, deren Bedeutung sich nicht genau bestimmen lassen möchte, nämlich Trommeln, Castagnetten, Symphonie, Mandure, Monochord, Rote mit 17 Saiten, Geige, Psalterion, Sackpfeife, Leyer, Pauke; er macht zugleich dem Jongleur zur Pflicht, wenigstens 9 Instrumente zu verstehen. Bertrand de Born gedenkt auch der Trompeten, Hörner und Posaunen dieser Spielleute. Ein wichtiges Geschäft derselben war: die des Vortrags unkundigen Hofdichter auf ihren Fahrten zu begleiten, um sie mit Gesang und Spiel zu unterstützen, oder die Lieder vornehmer Dichter, die aus ihrer Kunst keinen Gewinn ziehen mochten, an den Höfen vorzutragen. Dieses merkwürdige Verhältniß zwischen Dichter und Musiker gehört zu den Charakterzügen der provençalischen Kunstpoesie, indem es nirgends anderwärts in solcher Ausdehnung gefunden wird. Jeder Dichter, dessen Lage es erlaubte oder gebot, hatte einen oder mehrere solcher Jongleurs in seinem Dienste. In den Geleiten am Schlusse der Lieder wird das Verhältniß häufig berührt, indem der Dichter daselbst seinem dienenden Jongleur irgend

eine Weisung in Bezug auf den Vortrag des Gedichtes ertheilte. Dieser pflegte nämlich das Lied mündlich zu empfangen und aus dem Gedächtniß vorzutragen, wiewohl der Verfasser es aufzeichnete oder aufzeichnen ließ. Außer den Liedern der Troubadours, welche jene herrischen Dichter waren, pflegten die Jongleurs auch die poetischen Erzählungen vorzutragen, deren eine unglaubliche Menge im Lande verbreitet war. In den Anweisungen für sie wird ihnen gewöhnlich ein großes Verzeichniß von solchen Erzählungen vorgerechnet, die sie innehaben mußten. Wer sich auf die Kunst des Erzählens besonders gut verstand, dem gab man auch den besondern Namen eines Erzählers, contaire. Indessen kehrten die Jongleurs, welche alle jene Geschäfte in ihrer ersten Blüthezeit vorzugsweise verrichteten, bald zu ihrem ursprünglichen Thun und Treiben zurück, wie es in der Bedeutung des Stammwortes jocus, jocularis, joculator angezeigt wird. Sie stellten die Lieder, die sie absingen halfen, dramatisch dar und wurden Possenreißer, die, in eigenen Banden vereinigt, mancherlei Bevorrechtungen hatten. Daher hießen sie auch Mimi, Contrafazedori. So bildeten sie in Paris, wo sie ihren Hauptsitz hatten, eine eigene Genossenschaft, die in der Rue des Jongleurs, nachmals St. Julien des Ménétriers beisammen wohnte, doch eben nicht im Rufe der besten Sitte stand, gleichwohl aber auf die Kunstbildung der niedrigen Volksklassen einen wesentlichen Einfluß ausübte, wie in dem Artikel Französische Musik gezeigt ist. Was man jetzt Jongleurs nennt, Meister in allen Uebungen der Gewandtheit und der Equilibristik, bezeichnete man damals mit dem Worte bateleurs, batalores. Mit der Entstehung dieser Bedeutung des Wortes (schon mit dem Ende des 13ten Jahrhunderts) hörte aber auch alles musikalische Interesse der Jongleurs auf. Jetzt traten die Menetriers und Troubadours (s. beide Artikel) ganz an ihre Stelle und sie wurden bloße Seiltänzer und Gaukler, die tanzten, überschlugen, durch Reifen sprangen, Messer mit den Zähnen auffingen, Schwerter verschluckten u. s. w. und ihre frühere musikalische Kunstbedeutung höchstens noch auf die Fertigkeit beschränkten, den Gesang der Vögel, das Gebell der Hunde nachzuahmen. Auch bildeten sie in dieser Gestalt keine besondere Genossenschaft und Innung mehr. Von Paris aus zerstreuten sie sich nach und nach fast über die ganze Erde. Man vergl. in dieser Hinsicht den Aufsatz von Böttiger in der Abendzeitung 1820, Nr. 117 ff. und 1823, Nr. 229 ff.

Jonisch, jonische Tonart, diejenige Tonart der Griechen, in deren Leiter die beiden halben Töne zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe befindlich sind, und die unter allen alten Tonarten unsrer modernen Durtonart am meisten entspricht.

Joseph, Georg, (Hoffmann in seinem Werke „Die Tonkünstler Schlesiens“ nennt ihn Josephi), war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Musikus in der Kapelle des Fürstbischofs von Breslau. Er gab heraus: „Heilige Seelenlust, oder geistliche Hirtenlieder der in ihrem Jesu verliebten Psyche, gesungen von J. Aug. Silesio und von Georg J. mit ausbündig schönen Melodien geziert“ (erste Auflage 1668, zweite 1697). Hoffmann zählt J. zu den erfreulichsten musikalischen Erscheinungen des 17ten Jahrhunderts und räumt ihm unter den

geistlichen Lieder-Komponisten einen ehrenvollen Platz ein. Mehrere von seinen Liedern sollen noch heute im Munde des Volks, besonders in der Oberlausitz, leben.

Josquin des Prés, oder Desprèz und Deprès (spr. Schoskeng dä Präh), auch Jodocus Pratensis oder a Prato, Giosquino del Prato, zuweilen auch Jossien oder Jusquin genannt, gehört unter die merkwürdigsten und bewundertsten Komponisten seiner Zeit, und dennoch ist trotz seiner Berühmtheit seine Herkunft bisher so ungewiß gewesen, als es sein Geburts- oder Todesjahr ist. Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener stritten sich um die Ehre, ihn den Ihrigen zu nennen. Burney hielt ihn für einen Toskaner aus der Stadt Prato; Forkel läßt es dahingestellt sein, möchte ihn jedoch gern als einen Deutschen gelten lassen. Was man Alles über diesen großen Contrapunktisten meint, kann aus Gerber's neuem Lexikon der Tonkünstler und Fétis' „Biographie universelle" zur Genüge ersehen werden. Um die mannichfachen Sagen möglichst zu berichtigen, trat Perne 1827 in der Revue musicale von Fétis (Nr. 36) mit einer Untersuchung auf, welche von dem Herausgeber (Fétis) mit Bemerkungen begleitet wurde. Die hauptsächlichsten Ergebnisse waren: Josquin — welchen Namen Fétis für den Vornamen, aus dem flamändischen Jossekin zusammengezogen, hält — geboren zu Cambrai in Burgund um das J. 1440, kam in seiner Jugend als Sängerknabe an die Collegiatkirche zu St. Quentin in der Picardie; nach seinem Stimmwechsel ging er in die Musikschule Ockenheim's (um 1455), um den Contrapunkt zu lernen, worauf er wieder als Lehrer nach St. Quentin ging und so lange dort blieb, bis er unter Sixtus IV. (reg. von 1471—1484) an die päbstliche Kapelle berufen wurde. Baini handelt in seinem Werke „Ueber das Leben und die Werke des Pierluigi de Palestrina" (in der deutschen Uebersetzung bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig S. 160) von ihm, wo es u. A. heißt: „Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden". „Seine Kompositionen verdrängten in den Kapellen bald Alles, was vor ihm da war." Von Italien (wo er nach Fétis' Meinung auch beim Herzog Hercules I. von Ferrara in Diensten gewesen sein soll) kehrte er nach Cambrai zurück, man weiß nicht wann, wo er weilte, bis ihn Ludwig XII., König von Frankreich, als ersten Sänger an seine Kapelle berief, was nicht vor 1498 geschehen sein kann (Baini erzählt, S. 52 im oben angeführten Werke, J. habe noch jung die päbstliche Kapelle verlassen, um in die Dienste des Hofes von Frankreich zu treten). 1499 erhielt er vom König eine Pfründe zu Condé im Hennegau, wo er 1501 gestorben und daselbst am Hochaltare begraben sein soll. Dagegen hat Fétis Hennegau als Geburtsprovinz und wahrscheinlich Condé als Geburtsstadt zu erhärten gesucht. Allein schon in der gekrönten Preisschrift Kiesewetter's „Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (Amsterdam 1829) wurde S. 89 sehr richtig bemerkt, daß der König von Frankreich über die Pfründen zu Condé nicht verfügen konnte, und daß auch der angeführte Gewährsmann Aubert Miré nicht sagt, daß J. diese Pfründe der Gnade Ludwigs zu verdanken habe. Es wird daher für viel glaublicher gehalten, was auch schon längst als angenommen feststand, J. sei in die Dienste Kaiser Maximilians I. getreten, dessen Kapellmeister er auch von Lucas Lossius genannt wird. Auch

auf einigen seiner Werke lies't man diesen Titel, namentlich auf einem 1520 zu Augsburg mit in Holz geschnittenen Formen gedruckten Motettenwerke. Forkel erzählt in seiner Geschichte der Musik (Th. II. S. 556), J's Bild und Epitaph stehe zu Brüssel in der St. Gudula-Kirche; es steht aber in des Gerard Avidius' Versen weder das Todesjahr, noch daß J. dort begraben liegt. Offenbar setzt jedoch Perne J's Tod zu früh an. Denn da Ockenheim 1512 noch lebte und J. eine Nänie auf ihn in Musik setzte, die uns Forkel S. 541 u. f. unter dem Titel „La Déploration de Johan Ockenheim à 5 parties“ mittheilt, so muß sein Tod später gefallen sein. Die neueste Untersuchung über J. ist von Kiesewetter und befindet sich in der Leipz. allg. mus. Zeitung 1835 Nr. 24. Die Gewährsmänner der beiden angegebenen Untersuchungen werden verworfen aus Gründen, die man dort nachlesen mag. Ein 1530 bis höchstens 1533 geschriebener Codex der Bibliothek zu St. Gallen nennt J. „Belga Veromanduus“. Es wird gezeigt, daß das französische Vermandais ein kleiner Distrikt der Picardie ist, dessen Hauptstadt St. Quentin ist, zu Burgund gehörig, was 1477 an Maximilian I. kam und nach manchen Kämpfen 1559 an die Franzosen abgetreten wurde. Die alte, schon im 5ten Jahrhundert von den Vandalen zerstörte Augusta Veromanduorum lebte in St. Quentin wieder auf. Hier, in dessen Nähe noch ein kleiner Ort Vermand liegt, wird sein Geburtsort gefunden, wo er auch seine Jugend verlebte. Er war also aus der eigentlichen Picardie und ein Niederländer. Dagegen ist sein Todesjahr noch nicht ermittelt. Baini erwähnt noch widriger Schicksale, die ihm (Josquin) seine gute Laune so wenig nehmen konnten, daß er sogar mit heiligen Worten in seiner Musik oft scherzhaft war. Das mag sich nur auf eine kurze Zeit seiner Jugend in Italien beziehen. Sonst hatte er, was er wünschen konnte, auch eine Menge der trefflichsten Schüler. Wenn übrigens unter den italienischen Lieder-Komponisten ein Josquin (Giosauino) d'Ascanio genannt wird, so mag dieser, nach Kiesewetter's Urtheil, der Leichtfertigkeit der Arbeit wegen weit eher ein Pseudonymus, als unser J. sein, dessen contrapunktische Sätze stets meisterlich waren und als Muster anerkannt wurden. Forkel, Burney, Hawkins und nach ihnen Kiesewetter liefern mancherlei Kompositionen von ihm, und Gerber, sowie noch vollständiger Fétis, geben ein Verzeichniß vieler seiner gedruckten und in Manuscript vorhandenen Werke. Diese bestehen in Messen, Motetten und sonstigen Kirchengesängen und sind sehr zahlreich. Viele seiner Handschriften werden auch noch in der päbstlichen Kapelle aufbewahrt, z. B. mehr als 20 Messen und eine große Sammlung Motetten.

Joubert, (spr. Schubähr), [....], in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist an der Kathedralkirche zu Nantes, ließ 1776 im Concert spirituel zu Paris das Oratorium „La Ruine de Jérusalem, ou le Triomphe du Christianisme“ aufführen, und 1778 in Nantes die Operette „La force de l'habitude“. Weiter ist Nichts von ihm bekannt; 1793 jedoch war er noch am Leben.

Journet, (spr. Schurneh), Franzisca, geboren zu Lyon um 1680 und dort auch zur Sängerin gebildet, glänzte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts

als erste Sängerin an der Oper zu Paris. Sie hatte eine schöne Stimme, ein edles Ansehn, vortreffliche Action und etwas so ungemein Rührendes und Ergreifendes in ihrem Vortrage, daß sie, namentlich in zärtlichen Rollen, oft den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer machte. 1720 verließ sie mit einer ansehnlichen Pension die Bühne, starb aber auch schon im J. 1722 zu Paris.

Jouve, (spr. Schuhw'), Elzear Marie, geb. zu Apt (Departement Vauclüse) am 12. Februar 1805, hatte daselbst den ersten Musikunterricht und trat dann in's pariser Conservatorium, wo u. A. Fétis im Contrapunkt und Berton in der höheren Komposition seine Lehrer wurden. Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium wurde er als Orchesterchef am Theater zu Strasburg angestellt und ließ hier im J. 1827 eine Oper „Le Dissipateur sans argent" aufführen, sowie 1829 eine Messe, welche als eine gute Arbeit gerühmt wurde. Zu Anfang des J. 1830 war er Orchesterchef am Theater zu Carpentras, ging dann, nachdem der Direktor desselben fallirt hatte, nach Avignon und kehrte endlich nach seiner Vaterstadt Apt zurück, wo er sich als Musiklehrer etablirte. Die obenerwähnte Messe hat er auf Subscription herausgegeben; außerdem sind noch mehrere Kirchenstücke in Manuscript von ihm vorhanden und hat er auch ferner noch die Musik zu dem Drama „Le Seigneur et l'Intendant" (im J. 1829 zu Strasburg aufgeführt) geschrieben.

Jozzi, Giuseppe, zu Rom geboren, war Castrat, und, wie Burney versichert, ein guter Musiker, aber nur mittelmäßiger Sänger, wenigstens was die Stimme an sich betrifft. 1746 befand er sich zu London, wo er u. A. in Gluck's Oper „La Cadula de' Giganti" auftrat. Ungleich mehr Aufsehen machte er daselbst jedoch durch sein fertiges Klavierspiel. Er brachte Alberti's berühmte Sonaten mit nach London, ließ sie als seine eigene Kompositionen drucken und verkaufte jedes Heft davon für eine Guinee. Später ward der Betrug zwar entdeckt, doch blieb ihm das anerkannte Verdienst, durch seinen Vortrag die Engländer mit diesen Sonatenwerken zuerst bekannt gemacht zu haben. Indeß war der Vorfall auch Veranlassung, daß er London wieder verließ und sich nach Holland wandte, wo er sich endlich gegen 1760 zu Amsterdam als Gesanglehrer habilitirte. 1761 erschien hier auch unter seinem Namen ein Heft Klaviersonaten, die aber allem Vermuthen nach wieder nicht von ihm waren, sondern von Alberti, und mit denen er demnach denselben Schwindel wie in London wiederholte. Sein Todesjahr, das wahrscheinlich in die siebenziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, ist nicht genau bekannt.

Irgang, (auch Irrgang geschrieben), David, geb. am 4. December 1707 zu Rottenburg an der Oder, kam in seinem vierzehnten Jahre auf die Schule zu Lauban, wo er zwölf Jahre blieb und sich für die Theologie vorbereitete. Kränklichkeitshalber verließ er aber die wissenschaftliche Laufbahn und ging nach Schlesien, wo er zwei Jahre lang als Hauslehrer bei einem Gutsbesitzer lebte. Von 1735 an verweilte er sieben Jahre lang als Privatlehrer zu Märzdorf. Besonders sein fertiges Klavier- und Orgelspiel und der gründliche Unterricht, den er darin ertheilte, waren es, die ihm seinen Lebensunterhalt sicherten. 1742 ward er dann Schullehrer und 1743 endlich Kantor und Organist in Kaisers-

waldau, wo er am 22. April 1776 starb. In seiner Blüthezeit galt er für einen der fertigsten Klavier- und Orgelspieler Schlesiens.

Irregulärer Durchgang, s. Durchgang und Wechselnoten.

Irrgang, s. Irgang.

Is, die Silbe, welche den durch ein Kreuz (♯) um einen halben Ton erhöheten Noten als Bezeichnung angehängt wird. Das durch ein Kreuz erhöhete c heißt demnach cis, d heißt dis, e eïs u. s. w. — S. auch Erhöhung.

Isaak, Heinrich, gewöhnlich Isaak von Prag genannt, (was aber nicht zu der Annahme berechtigt, er sei zu Prag geboren, und wie sich denn überhaupt für diesen Beinamen noch kein hinreichender Grund hat auffinden lassen), einer der ältesten und tüchtigsten Kontrapunktisten Deutschlands, dessen Geburtsjahr und Geburtsort bis jetzt nicht mit Gewißheit angegeben werden können, wie denn überhaupt aus seiner Lebensgeschichte nur das Hauptsächlichste im Allgemeinen bekannt ist. Er wird öfter für einen Schüler Josquin's ausgegeben. Ob er aber den Unterricht dieses berühmten Meisters in den Niederlanden oder erst in Italien genossen, und also zuvor von andern deutschen Meistern, deren es schon gab, in seinem Vaterlande gebildet worden sei, ist ungewiß. Gerber setzt seine Geburt ungefähr 1440; er müßte demnach mit Josquin ziemlich in einem Alter gestanden haben, was auch der Schüler- und Lehrerschaft Beider widersprechen würde. Daß sie aber zu einer und derselben Zeit in Italien waren, ist zuverläßig; sie kannten sich namentlich in Florenz am Hofe Lorenzo's des Prächtigen, und Isaak brachte mehrere Gesänge dieses kunstfördernden Fürsten in Musik, besonders die Lieder, die damals zur Maskenprocession gewöhnlich waren, Canti carnascialeschi genannt. Diese Lieder waren dreistimmig und scheinen zu der leichtern volksmäßigen Gattung gehört zu haben, die damals in Italien hauptsächlich von Neapel aus schon Anklang gefunden hatte. Viel wichtiger noch ist J. als Kirchenkomponist, von welchem Glarean, der uns auch das Meiste noch von J's Werken aufbewahrt hat, rühmt, seine geistlichen Kompositionen zeichneten sich durch eine besondere Kraft und Erhabenheit aus und würden von einer so vortrefflichen Harmonie verschönert, daß sie alles Derzeitige dieser Art überträfen. Wem Hawkin's und Burney's Geschichtswerke der Musik, worin verschiedene Proben mitgetheilt werden, nicht zur Hand sind, der schlage Forkel's Geschichte der Musik im zweiten Bande S. 671 — 675 nach, wo er dessen vierstimmiges Loquebar de testimoniis tuis in unseren Noten aufgezeichnet findet. In Florenz war er, nach Quadrio, 1475 zum Kapellmeister der Kirche San Giovanni erhoben worden. Er muß sich eine ziemlich lange Zeit dort aufgehalten haben. Angelus Politianus nennt ihn Arrhigus, was Glarean für eine wunderliche Verstümmelung seines Namens Heinrich (Henricus) hält. Andere Schriftsteller nennen ihn Arrigo Tedesco. Daß aber dieser deutsche Arrigo kein Anderer als unser Heinrich Isaak ist, hat Burney lange schon aus übereinstimmenden Zeugnissen älterer Schriftsteller dargethan. Uebrigens stimmt er (Burney) nicht in das oben angeführte Lob Glarean's über J. ein; im Gegentheil nennt er dessen Melodie rauh und holpericht und die Harmonie roh und unverdauet. Dabei scheint er aber nicht hinreichend die Zeit in Betracht gezogen

zu haben, in welcher J. komponirte. — Nicht allein in Italien war J. in großem Ansehen, sondern sein Ruhm gelangte auch in andere Länder. Der Kaiser Maximilian I. ernannte ihn zu seinem Kapellmeister und in dieser Stellung wird er gewiß nicht wenige Schüler gezogen haben; es wird uns aber nur ein einziger von Glarean namhaft gemacht, dafür ein desto größerer und einflußreicherer, der berühmte und besonders von Luther überaus geliebte Ludwig Senfel. Isaak's Todesjahr läßt sich nicht mit Gewißheit annehmen; indeß lebte er bis in's sechszehnte Jahrhundert. Seine Kompositionen sollen nach Glarean's Zeugniß ungemein zahlreich gewesen sein; davon findet man (außer Dem in den schon oben angeführten Geschichtswerken) 5 Messen in Manuscript auf der münchner Bibliothek; ferner 5 Messen in der von Petrucci da Fossombrone 1503—1519 herausgegebenen Sammlung „Missae diversorum auctorum", 3 Motetten in dem ersten Buche der 1505 von Petr. da Fossombrone herausgegebenen Motetten-Sammlung, 5 Motetten in der von Conrad Peutinger zu Augsburg 1520 herausgegebenen Sammlung: „Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetos appellant etc.", 10 mehrstimmige Lieder in der 1544 von Johann Ott zu Nürnberg herausgegebenen Sammlung „Hundert und fünfzehn newer Liedlein ꝛc.", darunter das Lied „Es hat ein Bauer ein Töchterlein", welches auch Forkel im zweiten Bande seiner Musikgeschichte (S. 676 ff.) mitgetheilt hat. Von J. ist auch die Melodie des Liedes „Insbruck, ich muß Dich lassen", nach der man später den Choral „O Welt, ich muß Dich lassen" sang und die heute noch zu dem Liede „Nun ruhen alle Wälder" im Gebrauch ist.

Isham, (spr. Ischämm), John, ein englischer Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, der aber ungeachtet seiner vielen guten musikalischen Kenntnisse und seines schönen Talentes sowohl den Engländern selbst als dem Auslande lange Zeit unbekannt blieb. Mit Croft und W. Morley zusammen ward er Baccalaureus der Musik; dann folgte er 1711 Ersterem im Amte als Organist an der St. Annenkirche in London, ward 1718 Organist an der Andreaskirche und endlich Organist an der Margarethenkirche daselbst. Gestorben ist er im Juni des J. 1726. Er schrieb eine Menge schätzbarer Kirchenmusiken, von denen aber wenige gedruckt sind.

Isidorus von Sevilla, oder I. Hispalensis um 570 zu Carthagena in Murcia, wo sein Vater Gouverneur war. Im J. 1601 folgte er seinem Bruder Fulgentius in der Würde eines Bischofs von Sevilla (Hispalis) und starb am 4. April 636. Seine Gelehrsamkeit war ungemein groß, und Gregor der Große gab so viel auf seine Fähigkeiten, daß er ihn öfters um Rath fragte und ihm überhaupt viel Vertrauen schenkte. Unter seinen Schriften ist eine, die den Titel führt „Originum sive Etymologiarum Libri XX." (zuerst von Zainer in Augsburg 1472 herausgegeben und nachher öfter wieder abgedruckt), in der die 9 ersten Kapitel des drittes Buches von der Musik handeln. Der Traktat von ihm, den Fürstabt Gerbert in seinen „Scriptores ecclesiast. de Musica sac. potiss. (Bd. I. pag. 19 ff.) unter dem Titel „Sententiae de musica" mittheilt, ist nichts Anderes als die 9 Kapitel aus den „Origines". J. spricht darin schon von der Harmonie, und zwar von der Symphonia als einer Har-

monie der Consonanzen, und von der Diaphonia als einer Harmonie der Dissonanzen. — Weiteres über den Inhalt dieses Traktats mag man in Forkel's Literatur nachlesen.

Ismenias, ein altgriechischer Flötenbläser, geboren zu Theben zur Zeit des Perikles, war ein Schüler von Antigenidas. Die Geschichte enthält mancherlei Anekdoten von ihm. So erzählt Lucian, daß er zu Korinth 3 Talente oder 581 Carolin für eine Flöte bezahlte und all' sein bedeutendes Vermögen, das ihn in den Stand setzte, solche Summen für die Kunst zu verwenden, auch nur durch die Kunst erworben habe. Boethius erzählt ferner von ihm, daß er durch sein Flötenspiel auch viel Hüftweh-Kranke geheilt habe. Vor dem König der Scythen Atheas war er nicht so glücklich, indem derselbe ungeachtet des großen Beifalls, welchen die Hofleute dem Spiele des J. zollten, dennoch lieber das Wiehern seines Pferdes hören wollte, u. dgl. mehr. Bei'm Unterricht pflegte J. seine Schüler gewöhnlich einen schlechten und einen guten Flötenbläser hören zu lassen und bemerkte dabei nur: so müsse man nicht, und so müsse man blasen.

Isnardi, (und nicht Isinardi, wie Gerber und Andere schreiben), Paolo, geb. zu Ferrara in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war Mönch im Kloster Monte-Cassino, dann Superior dieses Klosters und Kapellmeister an der Kathedrale zu Ferrara. Er starb in einem Alter von 60 Jahren. Man kennt von ihm mehrere Sammlungen Messen, Motetten, Psalmen, Falsi Bordoni u. s. w., die in der Zeit von 1561—1594 zu Venedig im Druck erschienen. Es ist ganz falsch, wenn Einige behaupten, daß J. in seiner Jugend erst Opernsänger gewesen sei; denn bekanntlich existirten zu dieser Zeit noch weder Opern, noch Operntheater.

Isola, Gaëtano, ein ital. Opernkomponist, geb. zu Genua im J. 1761, folgte seinem Vater in früher Jugend schon nach Sicilien und machte seine musikalischen und wissenschaftlichen Studien zu Palermo. Er arbeitete für viele Bühnen Italiens und zu seinen besten Opern wird „La Conquista del velo d'oro" gezählt, die er 1791 für Turin schrieb. Seit 1812, wo er in Genua als Accompagnateur an der Oper angestellt war, fehlen die Nachrichten über ihn. Von seinen vielen Kirchen- und Kammermusikstücken ist Nichts im Druck erschienen.

Isouard, (spr. Isuahr), Nicolò, auch Nicolò de Malte genannt, zu Anfang unseres Jahrhunderts einer der beliebtesten französischen Opernkomponisten, wurde geboren zu Malta (daher auch sein Beiname) im J. 1775. Sein Vater war Franzose von Geburt und bestimmte ihn zum Seedienste. Zu dem Zwecke nahm ihn ein Comthur des Ordens, Constant de Campion, mit nach Paris und brachte ihn in eine Erziehungsanstalt, in der junge Leute zur militärischen und nautischen Carrière vorbereitet wurden. Schon hatte Nicolo die nöthigen Examina bestanden und wollte eben als Seekadet eintreten, als die Revolution ausbrach und er nach Malta zurückkehren mußte (1790). Nun bestimmte ihn sein Vater zum Kaufmannsstande und placirte ihn zuerst zu Malta in einem Banquierhause. Inzwischen aber hatte sich bei ihm eine heftige Neigung zur Musik declarirt und alle seine Mußestunden wendete er zur Ausbildung in

dieser Kunst an. Ein gewisser Vella gab ihm den ersten Unterricht in der Harmonielehre, und bei Azopardi, Kapellmeister des Maltheserordens, studirte er den Contrapunkt. In der Absicht, ihn wo möglich von der Musik abzubringen, schickte ihn sein Vater nach Palermo in ein Handlungshaus, wo er wenigstens den Tag über nur wenig an die Musik denken konnte. Troß alledem aber fand er noch Zeit genug, seine Kunststudien weiter zu betreiben und unter der Leitung Amendola's in der Setzkunst sich zu vervollkommnen. Auch in Neapel, wohin er sich später begab, um in einem Bankhause als Commis zu arbeiten, hörte er nicht auf, sich Unterweisung in der Musik zu verschaffen, und Sala gab ihm noch Kompositionsstunden, sowie Guglielmi ihm Rathschläge in Betreff der dramatischen Setzart ertheilte. Nun war aber seine Neigung zur musikalischen Laufbahn so unwiderstehlich geworden, daß er, ungeachtet alles Zuredens von Seiten seiner Familie, den Kaufmannsstand aufgab und der Kunst gänzlich zu leben beschloß. Er begab sich nach Florenz, wo er seine erste Oper „Avviso ai maritati“ 1795 auf die Bühne brachte, ohne sonderlichen Erfolg zu erringen. Glücklicher war er in Livorno mit dem „Artaserse“, der ihm auch die Protection des Herrn von Rohan, Großmeisters des Maltheser-Ordens, verschaffte. Dieser rief ihn nach Malta zurück, verlieh ihm das Ritter-Kreuz des heiligen Donat und nach dem Tode Vincenzo Anfossi's (Bruders des bekannten Komponisten dieses Namens) die Organistenstelle an der Kapelle St. Johannes von Jerusalem. Später wurde Nicolo dann Kapellmeister des Ordens und verwaltete dieses Amt bis zur Ankunft der Franzosen auf Malta. Nach der Aufhebung des Ordens lebte er ohne Anstellung, mit der Komposition von Opern für das Theater von La Valette beschäftigt. Die Libretti dieser Opern waren meistens aus dem Französischen übersetzt und es sind davon zu nennen „Rinaldo d'Asti“, „l'Improvisata in Campagna“, „Il Barbiere di Seviglia“. Nach der Uebergabe von Malta an die Engländer ging er mit dem General Vaubois, der ihn liebgewonnen hatte, als dessen Sekretär nach Paris und fand hier in Rudolph Kreutzer einen theilnehmenden Freund, welcher ihm dazu behülflich war, daß er noch im ersten Jahre seiner Ankunft (1799) eine Oper „le Tonnelier“ auf die Bühne bringen konnte, welche aber nicht günstig aufgenommen wurde, eben so wenig wie die bald darauf folgende „La Statue, ou la Femme avare“. Ueberhaupt machte Nicolo's Talent bis in's J. 1802 wenig Sensation in Paris, und Alles, was er bis dahin schrieb — die ernste Oper „Flaminius à Corinthe“ (1801 in Gemeinschaft mit Kreutzer), eine Ueberarbeitung seiner „Improvisata in Campagna“, eine Cantate zur Feier des Friedens von Amiens, „Le Baiser et la Quittance“ (mit Kreutzer, Méhul und Boieldieu gemeinschaftlich), „Le petit Page, ou la Prison d'Etat“ (in Gemeinschaft mit Kreutzer) — machte nur wenig von sich reden. Erst die Opern „Michel-Ange“ (1802), „Les Confidences“, „Le Médecin turc“ (1803), „Léonce, ou le fils adoptif“ und „l'Intrigue aux fenêtres“ (1805) machten wirkliches Glück und ihn zum Liebling der Habitué's der Opéra-comique. Diese Gunst und so zu sagen Herrschaft, welche es allen jüngeren Musikern sehr schwer machte, mit ihren Werken bei der Opéra-comique durchzudringen, besaß Nicolo fast unbestritten bis zum

J. 1811, und von den vierzehn Opern, die er von 1805—1811 schrieb, war es besonders „Cendrillon“ (1810), welche einen Erfolg hatte, der in den Annalen der komischen Oper fast unerhört war. Sie wurde in Paris unzählige Male gegeben und machte darauf die Runde in aller Herren Länder. 1811 kehrte aber Boieldieu aus Rußland zurück und in diesem hatte Nicolo nun einen Nebenbuhler, der wohl im Stande war, ihm einen Theil seiner Verehrer abwendig zu machen. Wirklich bildeten sich auch bald Parteien für und gegen beide Komponisten, die Intriguen kreuzten sich, und Nicolo und Boieldieu wurden unversöhnliche Feinde. Diese Rivalität hatte aber insofern ihr Gutes für Nicolo, als er, der früher nur mehr leichtfertig und oberflächlich gearbeitet hatte, sich nun mehr zusammennehmen mußte, um dem sprühenden und lebensvollen Boieldieu die Spitze bieten zu können. Die Früchte dieser Bestrebungen sind besonders in „Jeannot et Colin“ und noch mehr in „Joconde“ ersichtlich, welche letztere Oper in der That Nicolo's beste ist und auch noch heutigen Tages Nichts von ihrem Reize eingebüßt hat. Die beiden genannten Opern schrieb er im J. 1814; von da ab war er indeß weniger thätig, ergab sich einem ausschweifenden Leben, das seine Gesundheit ruinirte und ihn vorzeitig, schon den 23. März 1818, in's Grab führte. Die Oper „Aladin, ou la Lampe merveilleuse“ hinterließ er unvollendet; Benincori brachte sie zu Ende, starb aber auch schon sechs Wochen vor der ersten Aufführung. — Nicolo's Talent ist entschieden ein höchst reizendes, und in fast allen seinen Opern findet sich eine Fülle fließender Melodien und glücklicher dramatisch wirksamer Einfälle überhaupt; Tiefe der Empfindung war allerdings seine Sache nicht; aber seine gesunde Natur bewahrte ihn bei allem Leichtsinn in seinen Arbeiten meist vor Rohheit und Gemeinheit. Der Vollständigkeit wegen wollen wir noch, außer den schon angeführten, einige seiner Opern nennen; aus der Periode 1805—11: „La Ruse inutile“, „Idala“, „Cimarosa“, „Un jour à Paris“, „L'intrigue au Sérail“, „Le Billet de Loterie“, „Les Rendez-vous bourgeois“; aus der Periode 1812 bis zu seinem Tode: „Lulli et Quinault“, „Le Prince de Catane“, „Les deux Maris“, „L'une pour l'autre“ u. s. w. Außerdem sind noch einige Kirchensachen, Kammer-Cantaten, Canzonetten und Duetten zu erwähnen, die er als Kapellmeister in Malta komponirte. Einen Theil seiner ausgewählten Musikalien-Bibliothek brachte nach seinem Tode das pariser Conservatorium an sich.

Isthmische Spiele, Isthmia, die nach dem Isthmus (Landenge) von Korinth benannten, daselbst unweit des Tempels des Poseidon (Neptun) diesem zu Ehren gehaltenen Wettkämpfe und Spiele, an welchen auch Dichter und Musiker theilnahmen. Diese Spiele, als deren Stifter Theseus genannt wird, gehörten zu den vier heiligen Nationalfesten der Griechen und wurden anfangs alle drei, später alle fünf Jahre gefeiert, und die Zeit von einer Feier zur andern hieß Isthmiade.

Italienische Musik. Die alte unter den Römern herrschende, von den Griechen, wie vieles Andere hauptsächlich entlehnte Musik ist auf Römische Musik (s. d.) zu verweisen; wir fangen also unsere Ueberſicht der italienischen Musik mit Einführung derselben in die christliche Kirche an, wodurch die ganze

europäische Tonkunst ein von dem Alterthümlichen ganz abweichendes, eigenes Gepräge erhielt. War es doch von jeher die Religion, welche bald die Künste in's Leben rief, bald ihnen ein eigenthümliches Leben gab, das von dem innern Wesen der Religion und der Art des Cultus genährt und gepflegt wurde. Daß nun anfangs die religiös-hebräische, weit mehr noch die damals herrschende griechische Musik in die christlich-kirchliche aufgenommen werden mußte, liegt zu natürlich im Gange der Dinge, als daß irgend eine Einwendung dagegen einen verbreiteten Antheil gewinnen könnte. Waren doch die christlichen Gesangsweisen, geschichtlich erwiesen, weit eher im Morgenlande, wo griechische Kunst im Allgemeinen längst schon die Herrschaft errungen hatte, als im Abendlande eingeführt worden; ausdrücklich wird uns vom heil. Ambrosius in Mailand versichert, daß er nach dem Vorbilde orientalischer Gesangsart Psalmen- und Hymnengesang in das Abendland verpflanzt habe. Die Gesangsweise des Volkes außer der Kirche ist aber in keinem einzigen Lande durch alle religiösen Veränderungen plötzlich, sondern nur nach und nach umgeändert worden; sie mußte also auch in Italien noch lange den alten Zuschnitt behalten. Das erweist sich aus den alten Schriften über Musik, die sämmtlich dem griechischen Systeme folgten, z. B. Boethius (s. d.). Die Schriftsteller sahen sich dazu genöthigt, da die Anfänge der christlich-kirchlichen Tonkunst noch gar kein, auch nur einigermaßen haltbares, nicht einmal irgend ein versuchsweise abweichendes System aufgestellt hatten. Nach der heiligen Vier des Pythagoras, die auch nicht seine Erfindung, sondern schon lange vor ihm von den Chinesen angenommen worden war, hatte sich Ambrosius der vier authentischen Töne des Morgenlandes bedient und hatte vorzüglich in dem von ihm in den Occident übergesiedelten Kirchengesange das angenehm Rhythmische der griechischen Tonweisen beibehalten. Nichts, als was sich von selbst aus der Heiligkeit des Ortes und ihrer Bestimmung zum Preise Gottes ergab, war in der anfänglich christlichen Musik geändert worden. Was den Kirchenvätern des Morgenlandes zunächst lag, daß sie es einer nützlichen Aenderung werth hielten, damit die Geistlichen nicht zu viel Zeit auf die Erlernung der heiligen Gesänge zu verwenden haben möchten, dürfte die schwierige Notation der alten Griechen gewesen sein, die sie zu vereinfachen suchten, woraus nach und nach die Neumen (s. d.) hervorgingen, die vom Abendlande frühzeitig nachgeahmt wurden, ohne daß man im Einzelnen sich geschichtliche Nachweisungen darüber geben könnte, so gewiß auch die Sache im Allgemeinen ist. Die erste namhafte Veränderung in der Musik durch das Christenthum geschah unter Gregor dem Großen (s. d.) im sechsten Jahrhundert, nicht sowohl dadurch, daß er zu den vier authentischen die vier plagalischen Kirchentöne fügte, noch viel weniger durch eine neue Notation, sondern dadurch, daß er, seinem Hauptbestreben zufolge, was sich in der von den griechischen Tempeln ganz entgegengesetzten Bauart der Kirchen am stärksten offenbart, das Griechisch-Rhythmische aus den christlichen Gesängen entfernte und eine gleichmäßigere, weit weniger bewegliche Form der Melodien einführte, die in gehalten-ernster, die Sinne fremdartig ansprechender Gleichmäßigkeit zur Ertödtung des Weltlichen, im starren Gegensatze zum Heidnischen, beitragen und das Innere mehr zur Beschaulichkeit und zum Himmel

wendet sollte. Der choralartige, in großartiger Ruhe fest einherschreitende Gesang sollte der herrschende werden. Für ihn wurden Schulen angelegt und für die Verbreitung desselben wurde durch Apostel in's Ausland gesorgt. Das Christliche sollte sich vom Gewöhnlichen des bürgerlichen Lebens in die Augen und Ohren springend stark unterscheiden. Das erfolgte, und je siegreicher die Gewalt der Kirche wurde, desto größeres Ansehen erhielt natürlich dieser vom Weltlichen ganz abweichende Kirchengesang, so daß das Geistliche das Weltliche fast unterdrückte in jeder Hinsicht. Da noch dazu in den Zeiten äußerer Wirrungen nur die Geistlichen und Mönche Erhalter aller Wissenschaft und Kunst blieben, so überließ man die Ueberreste der weltlichen Musik ihrem Schicksale und nahm sich nur die Mühe, für diese einförmig ernste Kirchenweise Etwas zu thun. Stemmte sich nun auch hier und dort ein lebhafter Volkssinn dagegen, so konnte dies doch nicht viel wirken, am wenigsten für die Kenntnisse einer künftigen Zeit, da von den Machthabern eben nichts weiter als dieser kirchliche Gesang der Ehre der Beachtung genossen. So wurde denn bald im Abendlande der gregorianische Gesang der begünstigt-herrschende, geheiligt durch das Himmlische der Religion. Die Tonkunst selbst hätte jedoch dabei nicht das Geringste gewonnen, ja sie hätte dadurch verloren, was wirklich in manchen Ländern, namentlich in England, nachweislich ist, wenn sie nicht im Allgemeinen schon dadurch gewonnen hätte, daß sie ins Heilige gezogen worden war. Das letztere war aber nicht von Italien aus geschehen, sondern Italien hatte vielmehr die allgemeine, stets und überall gebräuchliche Menschensitte ergriffen und zu seinem Vortheil verwendet. Ein haltbares, geregeltes System hatte die Musik durch den Gregorianischen Gesang nicht gewonnen; wollte man über Gegenstände der Musik nachdenken und sich darüber äußern, so wurde noch immer das altgriechische System, so gut man es verstand, zum Grunde gelegt. Nicht einmal eine deutliche Notation dieser Gesänge war zu Stande gekommen; den überall versuchte man eine eigene, so daß ein Meister kaum den andern verstand; der Tradition blieb das Meiste überlassen, wodurch der Gregorianische Gesang von Italienern selbst vielfach für verderbt erklärt wurde, ob er gleich nichts weiter als unisonische, taktlose Melodien enthielt. Allein grade das Einförmige, Gemessene und gravitätisch Gleichmäßige, das vom innern Gehalte der Religion selbst geheiligte, ihr auch wahrhaft Zusagende, brachte in der menschlichen Natur, die auch selbst im Mönche den Wechsel noch liebte, ein Gegenstreben hervor; man suchte mitten in der Beibehaltung dieser geheiligten Weisen eine ergötzliche Zuthat und verfiel, nicht ohne Anregung der Vorzeit, auf Versuche, den Melodien noch andere Töne als die Octave beizumischen; man suchte zu gleicher Zeit mit der Melodie erklingende Töne und machte so einen Anfang dessen, was wir in der Tonkunst Harmonie nennen. Den ersten bisher bekannt gewordenen Versuch, mehrere Stimmen in verschiedenen Intervallen zu gleicher Zeit singen zu lassen, machte Hucbald in Flandern. Das Harmonische der christlich-europäischen Musik, wodurch sie sich von der alten und morgenländischen völlig scheidet und eine Kunst für sich wird, ist keine Erfindung Italiens, wie oft man es auch behauptete. Selbst Guido von Arezzo, den die Vaterlandsruhmsucht der Italiener unter einer Last von

Fabeln völlig begrub und ein Fantasiebild seiner geträumten Person auf das Monument seines Hügels stellte, ging weder in der Kunst der Harmonie, die eigentlich noch keine war, noch in der Notation einen Schritt weiter, zeichnete sich aber wohl als guter Gesanglehrer aus, der seinen Schülern auf eine viel leichtere und sichere Art das Wissen gregorianischer Gesangsweisen beibrachte (vgl. die Art. Hucbald und Guido v. Arezzo). Diese Vortheile hat die nächste Folgezeit bald genug wieder zu untergraben gewußt durch die dem Guido untergeschobene Lehre vom Hexachord und vor Allem durch die neuerfundene — weiß der Himmel von wem? — Solmisation (s. d.), die mit der Mutation derselben eine der größten Plagen der Sänger wurde. Im 12ten Jahrhundert, dem noch ganz dunkeln, kam unsre Note in ihrer ersten festgesetzten Gestalt als Maxima, Longa u. s. w. zum Vorschein. Italien wäre aber grade das letzte Land, wo wir die Entstehung derselben suchen würden. Hier hing man an der nota romana, d. i. an den gregorianischen Neumen, und es dauerte lange, ehe man sich bequemte sie anzunehmen. Die Mensuralmusik bildete bekanntlich ein Deutscher aus, Franco von Köln (s. d.). Die Weiterbildung der Harmonie in unsrem Sinne war durch die Praxis der Sänger, durch ihren sogenannten Discantus (s. d.) betrieben worden, überall, am beliebtesten in Frankreich, am wenigsten in Italien, wo die Kirche gegen solche, freilich oft zu weit getriebene Neuerungen lebhaft eiferte. Wenn auch Marchettus von Padua zu Ende des 13ten und zu Anfang des 14ten Jahrhunderts, sowie Johann de Muris zu Paris einige gute Lehren für Harmonie daraus abgezogen hatten, so traten diese doch am wenigsten in Italien selbst ins praktische Leben. Kurz, Italien war nicht das Land, das uns die ersten leidlich guten Harmoniker, am allerwenigsten die ersten ausgebildeten Kontrapunktisten gab. Italien erhielt vielmehr diese Kunst der eigentlich neuen, abendländischen Musik vom Auslande. Die Geschichte der Fortbildung dieser neuen harmonischen (vielstimmigen) Kunst braucht noch vielfältiger Untersuchung, ehe der wahre Zusammenhang in sie gebracht werden kann; allein so viel ist klar, daß die Ultramontanen viel weiter in derselben gekommen waren als die Italiener. Daher waren im 14ten und 15ten Jahrhundert Spanier, Franzosen, Niederländer und Deutsche in Italien sehr beliebt und viele fremde Sänger befanden sich sogar in der päbstlichen Kapelle, z. B. Dufay. Die Niederländer waren es vorzüglich, welche die kontrapunktische Musik in Italien einführten. Diese Uebergewalt der Ausländer in der Kunst der Musik dauerte fort bis auf Palestrina, der selbst seinen Unterricht dem Goudimel (s. d.) verdankte und überhaupt an den ausländischen Vorbildern sich großgebildet hatte. Es ist also ein sehr großer, wider alle Geschichte laufender Irrthum, wenn man Italien für die Wiege der neuen harmonischen Tonkunst halten wollte. In der That findet sich unter allen Italienern vor Palestrina kein Einziger, als Constanzo Festa, der genannt zu werden verdient als harmonischer Componist; auch sind wirklich nur von Festa unter allen Italienern Compositionen unter denen der Ausländer, an die man sich hielt, zum Druck befördert worden, und zwar zum ersten Male 1514. Darum wird auch Festa von Baini der Vorläufer Palestrina's genannt. Seine tüchtigsten Vor-

läufer waren aber Ausländer, welche nicht allein die italienische Tonkunst in Rom, sondern auch namentlich in Florenz und Venedig höchst bedeutend förderten, ja sie eigentlich dort ins Leben riefen. In der Mitte des 16ten Jahrhunderts hatten sich zwar in Italien mehrere Lehrmeister gebildet, allein die Fremden wurden noch immer, und meist mit Recht vorgezogen. Die tüchtigsten Männer jener Zeit in Italien, waren Schüler der Ausländer; so war z. B. Giuseppe Zarlino, der größte Theoretiker seines Zeitalters, ein Zögling des weitberühmten Hadrian Willaert. Von Palestrina haben wir in dieser Hinsicht schon gesprochen. Mit diesem fängt erst die Höhe der musikalischen Kunst in Italien, die sie vom Auslande erhielt, recht eigentlich an. Nehmen wir die Jahre seiner Bildung weg, so haben wir seine Glanzepoche mit Kiesewetter von 1560 an zu setzen (s. Palestrina). Niemand von Verstand und Gefühl wird diesem Heros der Tonkunst Erhabenheit und dauernden Werth absprechen; er muß stehen und wird bleiben. Wer aber Alles ohne Unterschied von ihm für gleich groß, ja für ganz einzig in seiner Art hält, gehört unter die leeren Enthusiasten, die nur den Namen anbeten und mit ihm Abgötterei treiben. Auch ist es Uebertreibung, wenn Manche die Höhe dieses wahrhaft großen Mannes ganz ohne Gleichen erblicken. Mit Palestrina stand damals der Zeit und dem Ruhme nach gleich Orlandus de Lassus; und daß man unsern Jacob Gallus nicht längst und allgemein neben Palestrina gestellt hat, ist eine Schande für den Deutschen, der leider nur zu sehr auf fremde Worte horcht und seine eigenen Landessöhne, die er nennen und dem Auslande bekannt machen sollte, mit all ihrer Größe undankbar und dem Vaterlande treulos vergißt. — Von jetzt an hebt sich Italien, weil man stolz darauf war Künstler zu besitzen; von jetzt an bildeten sich Unterrichtsschulen in Italien auch von Einheimischen; Palestrina selbst trat als Lehrer zu der Musikschule Nanini's in Rom. Ausgezeichnet sind zu nennen: Felice Anerio, Nanini da Vallerano, Gregorio Allegri u. s. w. Die päbstliche Kapelle sorgte vor Allem für die Erhaltung der würdevollen geistlichen Musik; Venedig hielt fast gleichen Schritt, ging aber doch auch durch wagsame und tüchtige Köpfe, unter denen mancher Ausländer, zur weltlichen Musik über, was keineswegs als Nachtheil gesagt werden soll; vielmehr war es ein Glück für Italien, das seines südlichen Feuers wegen die weltliche Musik kaum entbehren konnte. Zum Emporbringen dieser weltlichen Musik traf Vieles glücklich zusammen. Die Liebe zu den Wissenschaften war in Italien eingezogen und groß geworden; man hielt sie hoch an den Höfen, es war ein allgemeiner Wetteifer der Bildung entstanden, die Reichen suchten und fanden ihre Ehre im Begünstigen und Beschützen der Künste und Wissenschaften; es gehörte zum Glanz, der stets es liebt, sich auch äußerlich vor der Welt gefeiert zu sehen. Eine Stadt ahmte der andern nach, und so wurde auch die Musik nicht nur in Florenz, Neapel und Genua, sondern in jeder bedeutenden Stadt Italiens gepflegt. Es bildeten sich allerlei Gesellschaften für Kunst und Wissenschaft der verschiedensten Art. Ein solcher Verein von Gelehrten und Künstlern versammelte sich auch gegen Ende des 16ten Jahrhunderts im Hause des Grafen von Vernio, Giov. Bardi, zu Florenz. Man war auf den Gedanken gekommen, die alte, für herrlich gehaltene Musik wieder

aufzufinden und herzustellen, und versuchte zu dem Ende Melodien für eine Stimme mit Begleitung eines Instruments zu erfinden, was bis jetzt nicht als Kunst angesehen worden war seit der Einführung der mehrstimmigen Musik. Vincenzo Galilei (s. d.) that es zuerst mit Glück. Daraus ging seit 1600 die neue italienische Oper hervor (s. Oper), worüber wir hier nicht weiter als im Allgemeinsten berichten wollen, um nicht zwei Mal dasselbe zu sagen. Man glaubte nämlich sehr richtig, der Styl der Griechen, den sie in ihren dramatischen Werken in ihrer Musik anwendeten, müsse ein von dem jetzt gebräuchlich neuen völlig abweichender gewesen sein und die Mitte zwischen eigentlichem Gesange und der Deklamation gehalten haben. Diesem vermeintlich griechischen Musikstyle suchte nun die Gesellschaft auf die Spur zu kommen auch in dramatischen Versuchen, die nichts weniger als in Vergessenheit gerathen waren. Mancherlei dramatische Vorstellungen waren früher in Italien und Deutschland gegeben worden, allein mit gesprochenen Dialogen und dazwischen mit einigen Chören nach Art der Madrigale (s. d.) und der Motetten, die hinter der Scene gesungen wurden. Vorbilder waren also da; auch hatte Orazio Vecchi in Modena 1597 in seinem „Anfiparnasso" allerlei bunte Scenen zusammengestellt, die auf dem Theater gesprochen wurden, zwischen welchen der Chor Mehrstimmiges sang. War das auch keine eigentlich komische Oper in unsrem Sinne, so war es doch immerhin ein Anfang, der zum Bessern führen mußte, sobald man nur das Ariose hinzufügte. Etwas Aehnliches hatten auch die sogenannten Mysterien (s. d.) oft mit Volkslaune gethan. Selbst die Oratorien (s. d.), welche gleichfalls etwas früher ins Leben getreten und ordentlich aufgeführt worden waren mußten als Vorbilder dienen, da sie nicht zu selten auf Theatern aufgeführt wurden. Ferner war Emilio del Cavaliere schon 1590 auf Schäfergedichte verfallen, die er mit Musik in Rom mit großem Beifalle zu Gehör brachte, z. B. „il Satiro", la disperazione di Sileno". Etwas Anderes als ein solches nach der griechischen Fabel bearbeitetes Schäfergedicht, war es auch nicht was der mit der florentinischen Gesellschaft verbundene Dichter Rinuccini erst 1597 schrieb und was gewöhnlich die erste neu-italienische Oper genannt wird. Man kann es also von dieser Seite betrachtet, unmöglich mit Grund eine neue Erfindung nennen. Der Versuch hieß „Dafne" und wurde von Peri in Musik gesetzt. 1600 schrieb derselbe Dichter zu einer großen Festfeier die „Euridice", welche Peri und Caccini (s. d.) komponirten, erst gemeinschaftlich, dann jeder vollständig für sich. Diese beiden Musiken, so wie das Oratorium Emilio del Cavaliere's „l'anima e corpo", sind zu gleicher Zeit gedruckt worden. In der Musik findet sich aber auch keine neue, am wenigsten eine dramatische Erfindung; die Chöre sind nicht anders als die gewöhnlichen nach Art der Madrigale, die Recitation mit einem begleitenden Basse ist steif und ohne Leben, Arien kommen aber noch gar nicht vor. Vom Griechischen selbst, was man dort wieder herzustellen suchte, war nicht das Geringste darin als eben die schon angezeigte Art eines ausdruckslosen und plumpen Recitativs, von dem man im Kirchlichen etwas Aehnliches überall beibehalten haben mußte. Solo war aber immer gesungen worden, wenn nicht in der neukontrapunktischen Kunst, doch im Volke, namentlich bei Pro-

cessionen, wo ein Vorsänger gewöhnlich zuerst eine schlichte Melodie vortrug; auch hatte man immer die Volksgesänge mit Instrumenten, d. h. mit irgend einem, so gut es gehen wollte, begleitet. Eine eigentliche neue Erfindung kann man demnach das Geleistete nicht nennen, außer in einem Lande, wo man Alles, was in der gegebenen Art nicht als feststehend und kunstgewöhnlich angesehen werden kann, in der Regel mit diesem Namen belegt. Ausgezeichnet war das Gegebene auch nicht und wurde es auch nicht durch die nächsten Versuche der Art; selbst Monteverde (s. d.) vermochte es nicht, das Neu-Dramatische in der Musik auf einen bedeutend höheren Standpunkt zu erheben. Es ging nur langsam vorwärts. Nur in der ganz veränderten Richtung der Gemüther, in der Neigung, die Tonkunst nicht allein mehr als eine bloß kontrapunktische Arbeit und vorzüglich für ernst kirchliche Zwecke zu betrachten, sondern sie auch und weit vorzüglicher für weltliche, sinnlichere Vergnügungen zu gebrauchen, liegt der wirksam frische Kern, aus dem künftighin der große Baum erwuchs, unter dessen Schatten die Welt sich immer mehr erfreuete. Der Gesang für eine Singstimme mit Begleitung eines Instruments wurde von jetzt an doch nicht mehr von den Tonkünstlern als ein völlig verächtliches und dem Volke zu überlassendes Ding angesehen. Caccini hatte 1601 dafür komponirt und seinem Versuche den Titel gegeben „Nuove musiche“. Jedermann wird aber wohl zugestehen müssen, daß die Tonkünstler in diesen Versuchen nur zur alten längst gebräuchlichen Weise zurückgekehrt waren, um die Menschen auch in leichteren Weisen als die künstlich mehrstimmigen waren, mit Musik zu vergnügen. Man war also lebenslustiger geworden, verlangte mehr Schmuck in der Tonkunst und mehr Leichtigkeit oder mehr Glanz für den ausübenden Musiker, als dies Alles der bisher hauptsächlich für die Kirche gehandhabte Kontrapunkt leisten konnte. Diese vergrößerte Ehr- und Gefälligkeitslust zeigte sich auch grade damals schon in den Kirchen, für welche Ludovico Viadana die Kirchen-Konzerte erfand (aber nicht den Generalbaß, wie noch immer fälschlich behauptet wird), oder vielmehr einführte, etwa 1597; es waren Gesangstücke für eine, zwei, drei und vier Stimmen, mit Begleitung der Orgel, zuweilen mit einem Zinken (Cornetto) oder einem andern Instrumente, so daß man sie nach des Komponisten eigener Angabe in der Vorrede mit einer, zwei auch drei und vier Stimmen zur Orgel singen konnte, möglichst so lieblich gesetzt wie Arien. Das that er, weil oft nicht fünf oder acht Sänger, die zu gewöhnlichen Motetten u. s. w. nothwendig waren, vorhanden und mehrstimmige Werke öfter mit weggelassenen Stimmen, also schlecht und zerrissen gesungen wurden. Dieser Accommodation und Verlieblichung des Gesanges wegen, damit auch der einzelne Sänger Ehre einlegen könne, nennt sich der Komponist dennoch auf dem Titel seiner Sacrorum Concertuum schon „hujus novae artis musices inventorem primum“. Man sieht daraus nicht bloß deutlich, was es mit diesen sogenannten Erfindungen für eine Bewandtniß hatte und wie eine die andere gar sehr ermäßigt und zu bloßen Anwendungen auf einen bestimmten Gegenstand herabsetzt, sondern auch das allgemeine Streben Italiens nach eingänglicherer, freundlicher in die Sinne fallender Musik als die künstliche Kirchenmusik war. Ein Glück war es für den Gang der italieni-

schen Tonkunst, daß es noch eine nicht geringe Partei gab, die an der Ausbildung oder doch Feststaltung der künstlichern Form hing und diese in die weltliche Richtung hineinspielen ließ; denn nur so konnte die vorherrschende Richtung sichern Grund behaupten, ohne in sich selbst zu früh zu zerflattern. Deutlich wird es aber auch, daß auch vor 1600 schon das Instrumentenspiel in Italien in größere Aufnahme gekommen war. Besonders hatte es bereits tüchtige Organisten aufzuweisen, da im 15ten Jahrhundert der Mechanismus der Orgel außerordentlich verbessert worden war. Die Organisten wurden daher auch schon lange zu den wissenschaftllich gebildeten Musikern gerechnet (die übrigen Instrumentalisten nicht); sie verstanden Gesang nach beziffertem und unbeziffertem Basse zu begleiten, wodurch die Harmonie immer mehr vervollkommnet wurde. Nicht minder geschah dies durch die Wagnisse Monteverde's, die er in seiner weltlichen, in der Theatermusik, nicht in seinen Motetten und Madrigalen, die immer noch blühten, sich erlaubte. Der kurz vor Palestrina anhebende und nicht lange nach ihm sehr eingeschränkte, nur in Wenigen noch fortlebende Ernst der Kirchenmusik hatte seinen Höhepunkt erreicht; sichtbar tritt er zurück, wie die alten Tonarten sich gänzlich verloren; nur in der weltlichen Musik machte man bedeutende Fortschritte, am auffallendsten und meisten im Gebiete der Oper, weil das Glänzende derselben mit der Neigung der Zeit und des Volkes, besonders aber der vielen kleinen Fürsten Italiens zusammentraf. Zu dieser natürlichen Vorliebe zum Anmuthigen und lieblicher Eingehenden hatten auch schon frühere und sehr schätzenswerthe, tüchtige Meister durch ihre Werke beigetragen. Wir machen in dieser Hinsicht nur auf die beiden gediegenen Gabrieli (s. d.) aufmerksam, die im Ernste nicht minder groß als im Frischen und Lieblichen waren: Männer, welche an der Grenze des Alten und Neuen in Beiden sich würdig und segensreich zu bewegen verstanden und Beidem Vortheile brachten, indem sie Beides zu verbinden und dadurch zu heben wußten. Mit Recht setzt daher Winterfeld diese beiden in Venedig wirkenden Tonsetzer an die Spitze einer neu sich gestaltenden Zeit im Fache der Tonkunst und schreibt ihnen großen Einfluß zu. Ein Glück war es für die neue Richtung der Italiener, daß das vom Verstande Ausgehende der christlich-harmonischen Musik, der Grund der Verknüpfung der Akkorde und die kanonischen Stimmführungen vom Auslande so festgestellt, in sich wie abgeschlossen dastanden; ein noch größeres Glück, daß alle diese Dinge noch immer in Italien geehrt wurden und ihre strenge Partei für sich hatten, weil dies den Uebermuth in den neuen Bestrebungen bedeutend einschränken mußte, daß man nicht plötzlich zu weit ging, nicht statt nöthiger Verbesserung wild störende Revolution als etwas Rechtmäßiges anpries. Alle Neuerungen, die sich nicht auf rhythmische und melodische, sondern auf Mehrstimmigkeits- und Harmonienverhältnisse bezogen, mußten sich zum Segen des neu sich Erhebenden erst durchschlagen und fanden nicht eher Anerkennung, als bis sie gehörig geprüft worden waren. Selbst Monteverde, der sich doch als Meister im strengen Style erprobt hatte, mußte sich wegen seiner Neuerungen in Harmonieentwürfen, die er sich in weltlicher Musik erlaubte, große Vorwürfe gefallen lassen, die auch so siegreich blieben, daß er darin grade die allerwenigsten An-

hänger fand. Hatte auch die Harmonielehre noch gar Mancherlei zu untersuchen und sicher zu stellen, so wäre es doch ein Unheil selbst für italienische Musik gewesen, wenn der sonst so tüchtige Mann mit seinen zu rasch und zu grundlos, oft bloß aus Laune hingeworfenen Uebertreibungen plötzlich durchgegriffen hätte. Man hatte hinlänglich mit Feststellungen neuer, für das bürgerliche Leben, für weltliche Situationen und Leidenschaften passender Formen und mit dem neuen Gebrauch der Instrumente zu thun. Dies war nicht allein für die Oper, die in den bedeutendsten Städten Italiens am lebhaftesten Antheil fand, namentlich und am stärksten in Venedig, schlechthin nothwendig, sondern auch für die musikalischen Unterhaltungen in den Häusern, in der immer mehr um sich greifenden Kammer-Musik, die nun nicht mehr allein im Madrigale bestehen sollte. Man versuchte allerlei Kammer-Kantaten in einer dem Dramatischen verwandten Form. Hier zeichnete sich vorzüglich und zuerst Giacomo Carissimi (s. d.) aus, der mit harmonischer Gründlichkeit jener Zeit große Gewandtheit im melodisch Sangbaren, des Ariosen und des Recitativs vereinigte und für einen Verbesserer derselben gehalten werden muß. Durch ihn gewannen auch die Instrumente, die er zu lebhaften Zwischensätzen anwandte, wodurch mehr Abwechslung und überhaupt größerer Reiz in die Musik kam. Sein Schüler Marco Antonio Cesti und der ihm gleichgestellte Francesco Cavalli gewannen sich im 17ten Jahrhundert durch Aufnahme dieser Verbesserungen in ihre Opern großen Beifall. War auch dieser Styl für Theater und Kammer im Ganzen noch einfach genug, so hatte doch schon das Bestreben nach immer größerem Schmucke so um sich gegriffen, daß im Gesange bereits manche Coloratur eingeführt worden war, wohin sich der Geschmack auch sogar im Kirchlichen zu neigen anfing. Man hatte schon alle Ursache, diesem concertirenden Style den Styl alla capella oder alla Palestrina entgegen zu setzen. Beide fanden ihre Verehrer und die römische Schule blieb doch immer mehr dem alten Ernste zugethan, während die Liebhaber des Neuen selbst in Kirchen Violinen zuzulassen anfingen. Auf die Verbesserung der Instrumente mußte diese Richtung freilich großen Einfluß haben, was die Violinen aus Cremona stattlich beweisen. Dagegen war und blieb der alte Styl immer noch in großen Ehren und der Hauptkomponist jener Zeit in demselben war Orazio Benevoli (s. d.), der noch jetzt alle Hochachtung und Verehrung verdient. Ging nun auch der neuere, dem Weltlichen dienende Musikstyl vom alten kontrapunktischen und kirchlichen immer weiter auseinander, so half dennoch die begründet stehende Verehrung des letztern dem neuen fühlbar und sichtlich auf, weil die Komponisten der weltlichen Richtung in dem Altehrwürdigen den festen Grund der Tonkunst anerkannten und sich so eine Basis für ihre wechselnden Schöpfungen erhielten, die sie nicht ins Grenzenlose streifen ließ. Die Achtung des alt Gesetzlichen hatte die neue Formen für neue Verhältnisse Suchenden nicht verlassen. In Bewahrung dieses Sinnes hatte Carissimi sich einen sehr weit verbreiteten Ruhm erworben und der Kunst selbst die Vortheile gebracht, die seinen Ruhm erhalten. Einen noch höheren Aufschwung der neuen Kunst brachte einer der letzten Schüler des genannten Mannes, Alessandro Scarlatti, ein Liebling seines alten Meisters,

der es auch in jeder Hinsicht zu sein verdiente. Er begnügte sich nicht mit seinem Talente oder vielmehr Genie, sondern hielt es für nöthig, die gründlichsten Studien auch in alten Formen zu machen, um mit Sicherheit und Glück Neues erfinden oder erweitern zu können. Darin war er nun eben so unerschöpflich als geschmackvoll, wie er kunstgeübt in Allem war, was nur durch Fleiß und Bildung errungen wird. Verständig genug, um Kirche und Theater nicht ineinander zu mengen, edel genug, dem Heiligen aus Eigennutz und falscher Ruhmsucht nichts Ungehöriges beizumischen, weltklug genug, um zu wissen, was förderlich wirkt und dem Verfasser so wie den Hörern zugleich nützt — so ausgerüstet griff er überall thatkräftig durch, schuf hier Neues, hielt dort das Alte und bereitete eine noch blühendere Zeit durch Beispiel und Lehre segensreich vor. Er war der Hauptheld der durch ihn hochgehobenen neapolitanischen Schule, aus welcher so Treffliche hervorgingen (s. Alessandro Scarlatti). In Venedig glänzte Antonio Lotti, der Patricier Marcello und in Bologna errichtete Paolo Colonna die berühmte Musikschule, wie dann der Kastrat Pistochi eine Gesangschule. Um der Oper willen, nicht allein ad honorem Dei, wurde auch wacker kastrirt. Kunstgesang wurde nun immer nothwendiger und gesuchter. Schulen fast aller Art entstanden dafür. Neapel hatte sich lange darin gleichfalls hervorgethan. Scarlatti's Schüler brachten nicht bloß die neapolitanische Schule, sondern die ganze italienische Opernmusik, die weltliche überhaupt, auf die höchste Stufe der Ausbildung, indem sie die höheren Ausbildungen der Sänger und Instrumentalisten benutzten und im melodischen Theile der Kunst noch zweckdienlichere Formen erfanden. Das Rhythmische, das durch Gregor I. mit Fleiß zurückgestellt worden war, hatte sich seit 1600 immer frischern Antheil an der Kunst wiedergewonnen, hatte das Gefällige der weltlichen Musik besonders hervorgebracht und war jetzt ein Gegenstand der feinsten Beachtung der tüchtigsten Meister geworden, worin sich vor Vielen Al. Scarlatti und nun noch mehr seine Schüler auszeichneten, also die neapolitanische Schule. Die Hauptmänner waren Leonardo Leo und Francesco Durante, der Letzte vorzüglich, der seinen Lehrer Scarlatti noch bei dessen Leben verdunkelte. Von Durante, eigentlich von Scarlatti an, hatte sich Neapel und sein Conservatorium am blühendsten gezeigt; eine Menge der herrlichsten Meister, im Fache der Oper vorzüglich, gingen aus dieser Schule hervor. Die schöne Periode italienischer Tonkunst verbreitete sich von Neapel aus, jedoch vorbereitet vorzüglich in Venedig, seit etwa 1700 über Italien und ging natürlich bald auf andere Länder über. Dagegen war die große Periode, die mit Palestrina begann, so gut wie geschlossen. Zwar war man zum Glück in Italien noch lange nicht so weit gekommen, daß man die alte, fromme Musik der eben genannten großen Periode gering geschätzt hätte, vielmehr achtete man sie und ihren Kontrapunkt, der auch fortwährend hauptsächlich von den Organisten Italiens gepflegt und geschickt gehandhabt wurde. Durante selbst, der Einflußgewaltige seiner Zeit, hatte ein rühmliches Zeugniß für diese alte Kunst dadurch abgelegt, daß er sich selbst die Mühe gegeben hatte, sie in Rom ordentlich zu studiren; auch bezeigte er ihr überall, auch unter seinen vielen Schülern, die ihr gebührende Achtung. Allein diese alte großartige Kirchenmusik war nicht

mehr Zweck für sich, sondern sie diente nur noch als gutes Bildungsmittel für einen ganz andern Zweck. Theater, Kammer, Konzert, Kunstgesang, Instrumente und ihre höhere Ausbildung waren Hauptgegenstände der Beachtung geworden, sowie Melodie und glänzende Ausschmückung derselben sowohl von den Sängern selbst als durch die verfeinerte Zuthat kunstreicher behandelter Instrumente. Die Kunst der Musik war nun nicht mehr Dienerin der Kirche, höchstens wurde noch in Rom möglichst darauf gehalten, sondern sie diente der Welt und der Verschönerung des bürgerlichen Lebens so, daß die Kirche die äußerlich aufgeschmückte, sinnlich reizvollere in sich aufnehmen mußte, wenn sie fernerhin noch gefallen wollte. Durante selbst blieb seinen neuen Richtungen und Erhebungen des Schönen und Wohlgefälligen auch in seinen Kirchenmusiken treu und wenn man diese auch weniger erhaben als die der vorgenannten großen Periode nennen muß, so sind sie bei aller Wohlgefälligkeit und größeren Sinnlichkeit doch immer noch würdig und edel genug. — Bisher waren im Orchester nur Bogeninstrumente gebräuchlich gewesen, jetzt wurden auch Blasinstrumente hinzugefügt (s. Instrument und Ouvertüre). War auch die Anwendung derselben, nach unseren Zeiten beurtheilt, noch äußerst gering; verstand man theils noch nicht hinlänglich sie zu gebrauchen, oder durfte man den Bläsern der noch niedern Stufe der Ausbildung wegen noch nicht einigermaßen Bedeutendes zumuthen, so war doch sichtbar die Instrumentation grade im Wesentlichsten von Durante über die schon von Scarlatti gehobene bereichert und sicher gestellt worden. Das Wesentliche derselben besteht aber keineswegs in massenhafter Häufung der Instrumente, sondern im Eingreifen derselben in das Ganze, so daß die Instrumentation nicht bloß Füllung und Verstärkung ist, vielmehr ein nothwendiger Theil der Rundung eines Werkes, welcher den Gesang nicht bloß unterstützt, sondern reizender, mannichfaltiger, charakteristischer und bedeutsamer macht. Das aber hat Durante und seine Nachfolger ausgebildet. Die Folge davon war, daß die Instrumentalisten auch in Italien an Uebung und Fertigkeit nicht wenig gewannen; es bildeten sich Virtuosen aller Art und namentlich machten die Streichinstrumente in Italien große Fortschritte. Sacchini gab den Liebhabern eine gute Art Quartettmusik; Tartini erhob das Violinspiel ungemein und führte namentlich eine tüchtige Bogenführung ein, was seine Schüler Nardini und Pugnani weiter verbreiteten. Vor Allem glänzte die Oper. Jede Stadt hatte ihr Theater. Man brauchte eine Menge Sänger, eine Menge Komponisten in Italien selbst. Frankreich, England, Deutschland u. s. w. wollten wenigstens in den Hauptstädten das Vergnügen italienischer Oper gleichfalls genießen. Sänger, Virtuosen und Komponisten wurden ins Ausland verschrieben. Musik brachte ihnen die größten Vortheile an Geld und Ehre. Musikschulen aller Art nahmen in Italien zu; eine Anstalt suchte die andere, ein Sänger den andern möglichst zu überbieten, wie natürlich. Italiens lebensfroher, vielfach gebildeter Sinn hatte sich im unterhaltend Schönen liebenswürdig herangebildet; das allgemein Ansprechende, gesellschaftlich Gefällige hatte um so frischern Antheil gewonnen, je mehr die Kunst, zu der nun ein jeder ein Recht hatte, nährte, mit der Lust den äußern

Vortheil verband. Wenn wir auch davon absehen wollten, daß Mancher sich zur Kunst berufen fühlte, der sich nur um anderer Dinge willen dazu gedrängt hatte, oder mit dem Strome fast unwillkürlich fortgerissen worden war, so mußte doch die allgemeine Sucht nach dem Beifall der Menge bald genug zu Uebertreibungen führen, weil alles äußerlich Sinnliche, glänzend Flüchtige, reizend Leidenschaftliche nichts mehr als das Altern fürchten muß. Man sucht und liebt Neues, weil es als solches reizt. Immer neuer Schmuck aber führt auf Ueberladung und macht von Seiten des Genießenden begehrlich auf immer Wechselndes. Der Schein gewinnt den Sieg über das Wahre, das schnell Verflatternde über das Stichhaltige, Bleibende. Die goldene Zeit der schönen Periode Italiens konnte dem Allgemeinschicksale aller menschlichen Dinge nicht lange widerstehen. Mit der Einführung der Bravour-Arie hatte die neapolitanische Schule einen Schritt gethan, welcher über kurz oder lang die Herrschaft der Sänger über die Komponisten herbeiführen mußte. Das ist erfolgt, und hat noch vollends jenen Ernst der Kunst weggenommen, der ihr zur tiefern Grundlage bleiben muß, wenn sie nicht in ihren Darstellungen das Kind des Augenblicks werden soll, was sie immer mehr geworden ist. Italien, in der Musik kaum etwas Anderes als eine angenehme Erholung sehend, kaum etwas Höheres von ihr wünschend, dazu gepriesen und belohnt von den Reichen des Auslandes, im Stolze auf wahre und eingebildete Vorzüge berauscht, auch noch hin und her von einzelnen Meisterlichen gehoben, entrückte sich im 18ten Jahrhundert immer weiter von jener Selbsterkenntniß, ohne welche auch das Gute nicht bestehen kann. Zwar erhoben sich zuweilen auch Stimmen, welche auf diese Abwege aufmerksam machten (z. B. schon 1740 Riccoboni); aber diese Stimmen konnten nichts fruchten, weil sie von einer Masse von Lobrednern übertäubt wurden, die eine Pflicht für das Vaterland in ihren Anpreisungen sehen mochten. Auch war doch noch ein Ernst übrig geblieben: der, womit man fortfuhr die Kunst des Gesanges, d. h. des Bravour-Gesanges zu bilden. So sehr auch der Zweck dieser Bildung kein anderer als ein äußerlicher, sowohl zur Erhaltung des Ruhmes als der reichen Einkünfte war, so entging ihm doch der glückliche Erfolg nicht; so sehr hat die Natur den Fleiß mit dem Glücke verbunden, besonders wenn er seine Beharrlichkeit dem Vergnügen Anderer widmet. Bei dem Allen fehlte es doch auch noch nicht an tüchtigen, ja in besonderen Fällen an originell erfindsamen Komponisten, immer aber weit ausgezeichneter im Opernfache als in andern Fächern. So leistete Jomelli (s. d.) oft Vortreffliches; aber er hatte auch unter den Deutschen sich grade in Dem vervollkommnet, was Italien abging, im Gehaltenen, Ernsten; dann Pergolese, Duni, Cacchini, Piccini, Anfossi, Guglielmi, Cimarosa, Paësiello, Zingarelli u. s. w. Allein diese und ähnliche Männer waren nicht im Stande den Strom aufzuhalten. Die Schaulust griff um sich. Wie wäre dies anders möglich gewesen! War doch die Oper gleich von ihrem Beginne an darauf gebaut, eng damit verbunden. Hatte man sich doch gefallen lassen, Helden in Kastraten-Koloraturen zu bewundern. Die Kunst des Gesanges war durch immer gesteigerte Virtuosität ins Ueberspannte gerathen; Passagen und gewagte Sprünge galten mehr als wahrhaftes, frisch

lebendiges Gefühl; die menschliche Stimme hatte sich zu einem musikalischen Instrumente nicht erhoben, sondern erniedrigt; von Manier schritt man zu Manier; die Poesie des Gesanges trat immer mehr zurück und das Spiel der Töne wurde immer geistleerer, geschraubter, weichlicher, bloß die Sinne kitzelnder; von innerer Wahrheit, vom Gemüthlichen der Kunst wurde immer weniger die Rede. Unter diesen Umständen konnte Glucks Reform der Oper auf Italien grade den allerwenigsten Einfluß haben. Fand Gluck schon in Deutschland und Frankreich zwar Bewunderer und Freunde, aber keine eigentlichen Nachfolger, wie hätte er sie in Italien finden sollen? Piccini mußte den Italienern lieber sein und war es ihnen auch. Aber immer noch hielt die tüchtige Gesangsschule des Bernachi zu Bologna, die mit Eifer und Ausdauer so viele vortreffliche Sänger gebildet hatte, vor; ihr Einfluß reichte weit und Niemand ist im Stande der technischen Kraft derselben seinen Beifall zu versagen. Im Grunde waren es Sänger, welche die italienische Musik, wenigstens im Auslande, noch in Anerkennung und Beifall erhielten. Es gab bereits italienische Komponisten, die sich weit mehr nach dem Auslande bildeten, z. B. Salieri, Righini und Cherubini, welcher letzte dafür von seinem Vaterlande als ein Abtrünniger betrachtet werden mußte, der auf italienischen Beifall keinen Anspruch machen konnte. Die reiche, gewaltige Instrumentirung Cherubini's führt uns zur Erinnerung an die ungemeine Ausbildung des Instrumentalen, die in Deutschland Riesenschritte gemacht hatte. War auch Italien nicht ganz darin zurückgeblieben, hatte es auch seinen Boccherini (s. d.) und dessen noch immer schätzenswerthe Quartette und Quintette aufzuweisen, so waren die Italiener doch nicht einmal in ihrer eigenen, oft sehr übertriebenen Meinung im Stande, sich hierin mit den Deutschen und ihren Heroen zu vergleichen. Diese große Erscheinung, diese außerordentliche Veränderung im Gebiete der ganzen Tonkunst konnte auch auf Italien nicht ohne Einfluß bleiben. Es war daher ganz in der Ordnung, daß Ferd. Paër Mozartsche Instrumentirungsweise in seine italienischen Opern übertrug; desgleichen Simon Mayr, dem überhaupt Italien Viel zu verdanken hat und noch weit mehr verdanken würde, wenn es wollte und könnte. Beide thaten es jedoch immer noch mit billiger und achtungswerther Rücksicht auf das Vorherrschende des italienischen Virtuosengesanges, worin sich das Land noch immer auszeichnete, obgleich auch diese Ehre ihm nicht mehr allein zugehörig geblieben war; auch das Ausland hatte Passagen machen gelernt und die Italiener sahen sich genöthigt es anzuerkennen. Da trat Rossini auf, ein Mann von genialer Geburt, lebenslustig, das Leben, wie es war, verstehend und fassend, umsichtiger vielleicht als Mancher meint. Die Fortschritte der Deutschen waren ihm nicht fremd geblieben; er kannte die deutschen Heroen, auch die Gewalt der Instrumentalmusik und wußte sie für seine Zwecke tüchtig zu gebrauchen. Den Sinnenreiz möglichst auf das Aeußerste zu schärfen, die süßesten, lebhaft ins Ohr fallenden Melodien zu schaffen, alle Kunstmittel der Sänger zusammenzufassen, dazu alle Effekte der Instrumentalmusik zu verwenden und vom innern Wesen der Wahrheit nur so Viel mitzunehmen, als sich eben im Augenblick darbot und soweit das Innerliche dem Rausche des Sinnlichen nicht Abbruch zu thun befürchten ließ — das war

seine zeitgemäße Aufgabe, die er mit eben so lebhaftem Genie als unerhörtem, aber keineswegs unbegreiflichem Glücke löste. Seine talentvollsten Nachfolger und Nachahmer waren Bellini und Donizetti (s. d.); seitdem der letztere aber heimgegangen, ist eine trostlose Dürre und Oede in Italien eingetreten und die Opernbühnen dieses Landes müssen sich mit den trivialen und nahezu talentlosen Ergüssen des Giuseppe Verdi (s. d.) behelfen. Von der Kirchenmusik kann gar keine Rede mehr sein; die ist in Italien längst zu Grunde gegangen und man hört nicht gar selten die frivolsten grade im Schwange gehenden Operndudeleien während des Hochamts. Auch die Gesangsbildung hat seit zwanzig Jahren ungefähr entschiedene Rückschritte gemacht, ja man kann sogar sagen: die gute Methode und Manier, welche früher unbestrittenes Eigenthum der italienischen Sänger und Singlehrer war, ist selbst bis auf die Tradition fast verloren gegangen. Auf dem Gebiete des Instrumental-Virtuosenthums ist seit Clementi und Viotti (s. d.) nur eine wahrhaft große Erscheinung unter den Italienern zu nennen: Nicolò Paganini (s. d.).

Italienische Quinte, s. Rohrflöte.

Italienische Tabulatur, s. Tabulatur.

Ithomäen waren Feste der Messenier, die alljährlich dem Jupiter zu Ehren gefeiert wurden, und bei denen musikalische Wettstreite einen Haupttheil der Feier ausmachten. (Ithome nämlich war die Hauptstadt der Messenier, daher der Name Ithomäen.)

Ithymbos, ein Singtanz der alten Griechen, der dem Bacchus zu Ehren aufgeführt wurde.

Jubal, nach 1. Buch Mosis 4, 21 der erste Musiker und Erfinder musikalischer Instrumente (s. hebräische Musik). Er lebte im vornoahschen Zeitalter.

Jubelhorn, s. Buglehorn und Klappenhorn.

Judice, (spr. —ditsche) Cesare de, geb. zu Palermo am 28. Januar 1607, studirte in seiner Jugend neben den Wissenschaften auch die Musik und insbesondere die Komposition mit vielem Fleiße. Nach vollendeten Studien ward er 1632 Doktor und 1650 Generalvisitator im Val di Noto zu Palermo, wo er endlich am 13. September 1630 starb. Er komponirte mehre zwei bis vierstimmige konzertirende Madrigalen, auch Motetten und 1666 ein Requiem zur Leichenfeier des Königs Philipp IV. Dieses soll das beste seiner Werke gewesen sein und beweisen, daß er besonders im pathetischen Style mit vielem Glücke gearbeitet habe; gleichwohl ist diese Komposition nicht gedruckt worden. Von seinen Madrigalen und Motetten erschienen 1628 ein Sammlung zu Messina und 1635 eine andere zu Palermo.

Jürgensen, Johann Christoph, ein mehrseitig, auch in der Tonkunst gründlich gebildeter und denkender Klavierinstrumentenmacher und Klavierspieler, wurde gegen 1754 zu Schleswig geboren und lernte in seiner Jugend das Bäckerhandwerk. Der Sage nach soll er dieses bis in sein 30stes Jahr getrieben haben und auch schon Meister gewesen sein, als er auf einmal das ganze Gewerbe aufgab und eine Instrumentenfabrik anlegte. Indessen scheint er doch frühzeitig schon, wenigstens in seinen Freistunden sich mit Musik und der Ver-

fertigung von Instrumenten beschäftigt und so eine ihm angeborene große Neigung zur Kunst befriedigt zu haben, wenn auch sonst nichts Genaues über seine ganze Bildungsgeschichte bekannt ist. Die Gründung seiner Instrumentenfabrik in Schleswig, das er nie verließ, fällt in die Zeit um 1780. Es sind mehrere vortreffliche Klaviere aus derselben hervorgegangen: auch erfand er das sogenannte Clavecin royal mit 12 Veränderungen. In der Leipz. allg. mus. Zeitung 1803 pag. 699 ff. befindet sich auch ein Aufsatz von ihm über Instrumentenbau, der Zeugniß ablegt für das oben über ihn ausgesprochene Urtheil. — Er zu Schleswig um das Jahr 1815.

Jula, eine Quint-Orgelstimme von $5^1/_3$′ (doch auch zuweilen von 8′), deren Pfeifen spitz zulaufen.

Jullien, (spr. Schülljeng), L. G., geb. 1812 in Frankreich, ein in England und auch in Amerika wohlbekannter Tanzkomponist. Er lebt vorzugsweise in London, wo er mit seinem wohlgeübten Orchester vielbesuchte Konzerte giebt und seine mit den sonderbarsten Titeln und Schnurrpfeifereien ausgestatteten Polka's, Walzer, Quadrillen u. s. w. hören läßt. Von London aus macht er auch Ausflüge in die englischen Provinzen (und zuweilen auch nach Amerika) und überall machte er durch seine Charlatanerien gute Geschäfte. Ein Mal hat er sich verleiten lassen über seine Sphäre hinauszugehen und hat auch eine Oper geschrieben; sie hieß „Pietro il Grande“, wurde auf dem Coventgarden-Theater aufgeführt, machte aber total Fiasko.

Julos, eine Hymne der alten Griechen, die von den Schnittern zu Ehren der Ceres gesungen wurde. Im Griechischen heißt J. eigentlich Garbe.

Jumentier (spr. Schümangtjeh), Bernard, geb. zu Lèves bei Chartres am 24. März 1749, war von seinen Eltern anfangs zum geistlichen Stande bestimmt und trat auch in das Seminarium von Chartres, um seine Studien zu machen; aber Nichts vermochte ihn zu bewegen, die Weihen zu nehmen und endlich mußte man seinen dringenden Bitten nachgeben und ihn die Musik gründlich studiren lassen. Er erhielt den Delalande, Kapellmeister an der Kathedrale von Chartres, zum Lehrer in der Komposition und in seinem 24sten Jahre (1773) schon wurde er als Vorsteher der Maitrise in St. Malo angestellt. Dieses Amt bekleidete er aber nicht lange und schon 1776 ward er Musikmeister an der Kirche von Coutances, worauf er dann zu Ende desselben Jahres als Kapellmeister an das Chapitre royal zu St. Quentin berufen wurde. Diese Stelle behielt er bis an seinen Tod, der am 17. Decbr. 1829 erfolgte. Er hat sehr viele Kirchensachen aller Art komponirt, die gerühmt werden, von denen aber Nichts im Druck erschienen ist; sie befinden sich in Manuscript, nebst dreien Symphonien, einer Oper „Chloris et Médor“, und einem kleinen Traktat über Kirchengesang, auf der öffentlichen Bibliothek zu St. Quentin.

Jumilhac (spr. Schümilak), Pierre Benoit de, ein Benedictinermönch von der Congregation St. Maur, geb. im J. 1611 zu St. Jean-de-Ligourne in Limousin, und gestorben in der Abtey St. Germain-des-Pres am 22. März 1682, ist der Verfasser eines sehr gelehrten, aber jetzt ziemlich selten gewordenen Werkes über den Kirchengesang, welches den Titel führt: „La science et la

pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Pères de l'eglise et des plus illustres musiciens, entre autres de Guy Aretin et de Jean des Murs", Paris 1673 (Forkel und Andere führen das Werk als im J. 1672 erschienen und mit etwas verändertem Titel an). Da J's Name auf dem Titel nicht als Verf. genannt ist, so wollten Einige behaupten, daß er nur der Editor, nicht der Autor des Buches sei; indessen hat der Pater Martenne, ein Zeitgenosse J's, der diesen auch persönlich kannte, in seiner „Histoire de la congrégation de St. Maur", ihn aufs Bestimmteste als Verfasser bezeichnet.

Jungbauer, Ferdinand Cölestin, geb. zu Grätersdorf im Bairischen Walde, am 6. Juli 1747. Gönner und Wohlthäter machten es ihm möglich, sich den Wissenschaften und zugleich auch seiner Lieblingsneigung zufolge, der Musik zu widmen. Diese seine musikalischen Talente beförderten seine Aufnahme in den Benedictinerorden des ehemaligen Stiftes Nieder-Althay, wo er auch schon mehrere glückliche Versuche in der Kirchenkomposition machte. Ungleich thätiger darin war er aber später als Professor am Gymnasium zu Amberg und zuletzt, seit 1811, als Pfarrer zu Groß-Mehring bei Ingolstadt, wo er um 1818 starb. Er komponirte viele deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung, auch Kirchenlieder und Choräle, ferner mehrere Messen und andere Kirchenstücke, die sich, besonders in seiner näheren Umgebung, viele Freunde erwarben.

Junge, Christoph, ein Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, kam 1675 aus der Lausitz nach Sondershausen, wo er die Orgel in der Trinitatiskirche erbaute, die hinsichtlich ihrer Kraft zu den merkwürdigsten deutschen Orgeln gehört. Von Sondershausen ging er nach Weimar und erbaute 1680 die Orgel in der dortigen Stadtkirche St. Peter Paul, die indeß nicht so glücklich ausfiel. Bis 1683 vollendete er dann die vortreffliche Domorgel in Erfurt. Dies scheint sein letztes Werk gewesen zu sein, indem alle späteren Nachrichten über ihn fehlen.

Jungfern-Orgel, s. Regal.

Jungfrauen-Stimme, s. Alamoth.

Junker, Carl Ludwig, geb. zu Oehringen (wann ?), ward von frühester Jugend in den Wissenschaften und Künsten erzogen. Zur Musik führte ihn eine ihm angeborene Neigung, und er trieb sie daher auch stets mit viel Lust und Fleiß; im Grunde jedoch nur immer nebenher, so weit es sein Hauptstudium der Theologie, dem er sich nach dem Willen seiner Eltern ergeben mußte, gestattete. Nach vollendetem Universitätskursus lebte er eine Zeitlang in der Schweiz als Hofmeister. Hier schrieb er die Biographien von 20 Komponisten (z. B. von Abel, Phil. Em. Bach, Boccherini, Cannabich, Cramer, Gretry, Haydn, Pugnani u. s. w.), die 1778 zu Bern erschienen. 1777 ward er Lehrer der Philosophie und schönen Wissenschaften an dem Philanthropin zu Hildesheim in der Grafschaft Leiningen, wo er das bekannte und in mehrfacher, namentlich ästhetischer Beziehung interessante Werk „die Tonkunst", und die „Betrachtungen über Malerei, Ton- und Bildhauerkunst" 1778 verfaßte, und

1779 dann Hofkaplan zu Kirchberg. Das erste selbstständige musikalische Werk, das er nach dieser Zeit herausgab, war „Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors" (Winterthur, 1782). Ihm folgte 1786 „Ueber den Werth der Tonkunst". Viele größere und kleiner Aufsätze lieferte er in der Zwischenzeit in Zeitschriften, z. E. in Meusels „Miscellaneen" und dessen „Museum für Künstler", in die musikalische Realzeitung von 1789 u. s. w. Auch komponirte er Einiges für Klavier, das er selber sehr fertig spielte, und darunter auch einige Konzerte mit Orchesterbegleitung. 1789 kam er als Pfarrer nach Dettingen im Hohenlohe'schen, wo er 1790 das Melodram „Genoveva im Thurme" komponirte und eine neue Auflage jener „20 Komponisten" unter dem Titel „Portefeuille für Musikliebhaber mit einer angehängten ästhetischen Abhandlung" besorgte; im J. 1793 kam er als Pfarrer nach Landsiedel bei Kirchberg, wo er die „Nacht" von Zachariä als musikalische Deklamation für Klavier mit willkührlicher Begleitung einer Violine und eines Basses setzte (Darmstadt 1794), auch ein drittes Klavierkonzert; und 1795 endlich als Pfarrer nach Ruperts-hofen bei Kirchberg, wo er am 30. Mai 1797 starb. — Er war ein Mann von tiefer Geistesbildung, gründlichen musikalischen Kenntnissen und lebendigem Schönheitsgefühle. Er gilt allgemein auch für den Verfasser der musikalischen Almanache, welche in den Jahren 1782, 1783 und 1784 mit der Unterschrift „Alethinopel", „Kosmopolis" und „Freiburg" herauskamen. Eine ausführliche Geschichte seiner musikalischen Bildung hat er selbst in dem Würtembergischen Repertorium der Literatur von 1783 (Stück 3.) mitgetheilt.

Jupin (spr. Schüpeng), Charles François, geb. zu Chambery am 31. Novbr. des Jahres 1805, kam mit seiner Familie schon 1807 nach Turin und erhielt daselbst im Alter von 8 Jahren von einem gewissen Monticelli den ersten Unterricht auf der Violine, worauf er dann Schüler des ersten Violinisten am Theater Carignan, Giorgis, wurde. In seinem 12ten Jahre trat J. zum ersten Male öffentlich auf und der Beifall, den er erhielt, bewog seinen Vater, ihn zur ferneren Ausbildung nach Paris zu bringen. Hier wurde er ins Conservatorium aufgenommen und genoß insbesondere Baillots Unterricht. 1823 erhielt er beim Concours den ersten Preis und trat dann, als das Theater Odéon organisirt worden war, bei dem Orchester desselben als Soloviolinist ein. Diese Stelle bekleidete er anderthalb Jahre, worauf er dann 1825 sich auf Reisen begab. In Turin angekommen, erhielt er aber einen Ruf nach Straßburg als Violinlehrer und Orchesterchef und blieb daselbst bis ins Jahr 1835, wo ihn die Schließung des Theaters nach Paris zurückführte. Hier wurde er zweiter Orchesterdirektor an der Opéra-comique, starb aber schon im Sommer des J. 1839. — Sein Spiel wurde als fertig und solide gerühmt; auch hat er Einiges komponirt, z. B. Violinvariationen, ein Konzert für Violine, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, eine Fantasie für Pianoforte und Violine.

Just, Johann August, geb. um 1750, studirte zuerst bei Kirnberger in Berlin und nachher, um 1770 bei Schwindele im Haag die Musik. Gegen 1780 ward er Hofmusikus des Prinzen Erbstatthalters im Haag und hier starb er auch im

Anfang des jetzigen Jahrhunderts. In Holland wurde er als einer der fertigsten Klavierspieler seiner Zeit bewundert und auch seine Kompositionen — Sonaten, Trio's, Divertissements, auch die Opern „Le Marchand de Smyrne" und „Le Page" — waren beliebt.

Justinian I., auch der Große genannt, Kaiser des byzantinischen Reiches, geb. 483 in Thrazien, reg. von 527—565, in welch letzterm Jahre er am 14. Nov. starb. Neben seinen Regententugenden besaß er auch viel Sinn für Kunst und Wissenschaft; namentlich wird er auch als Beförderer der Musik genannt. So stellte er — meist auf Antrieb seiner Gemahlin Theodora, einer ehemaligen Schauspielerin — die Hofämter der Poeten, Deklamatoren, Musikmeister, Sänger und Tänzer wieder her und beschäftigte sich auch selber mit Ausübung der Tonkunst. Das Troparium oder die Hymne von der Gottheit Christi, wie sie jetzt noch in vielen griechischen Kirchen gesungen wird, soll von seiner Komposition sein.

Justinus a Despons, Carmelitermönch und Organist zu Würzburg von 1711 — 1723, gab heraus: „Chirologia Organico-Musica oder musikalische Handbeschreibung, d. i. die Reguln und Exempeln des Manuals oder der Orgelkunst 2c." und „Musikalische Arbeit und Kurtzweil, d. i. kurze und gute Regeln der Komponir- und Schlagekunst 2c." Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon, die Titel ausführlich an. In beiden Werken sind als Notenbeispiele auch mehrere vollständige Kompositionen von ihm enthalten, und in der Vorrede zu ersterm klagt er, daß auf einer Reise ihm an der italienischen Grenze alle seit 18 Jahren mühsam ausgearbeiteten Werke geraubt worden seien.

K.

(Die Artikel, welche man unter K vermissen sollte, sind unter C nachzusuchen.)

Kaa, Ignaz, ein holländischer Komponist, lebte bis 1780 im Haag und wurde dann als Dom-Kapellmeister nach Köln berufen. Diese Stelle bekleidete er noch im J. 1792. Im Druck sind von ihm erschienen: Sinfonien, Streichquartette, Trio's für Klavier, Violine und Violoncell.

Kabaro, der Name einer kleinen in Aegypten und Abyssinien gebräuchlichen Trommel, die unten etwas verengt zuläuft und mit der bloßen Hand geschlagen wird. In einigen Gegenden des Morgenlandes heißt dieselbe auch Halamo, worunter irriger Weise von Manchen ein von jener Trommel Kabaro verschiedenes Instrument verstanden wird.

Kabath, Johann, geb. in Oppeln 1775, studierte nachdem er sich auf dem dortigen Gymnasium die nöthigen Vorkenntnisse erworben hatte, Theologie, wurde dann Prof. in Oppeln, später am Gymnasium zu Breslau und Regens des Convicts, 1818 Direktor des königl. Gymnasiums zu Glatz und endlich 1827 Schulrath in Breslau, als welcher er aber schon am 12. December 1828 starb. Er war ein großer Freund und Verehrer der Musik, dabei auch ein fertiger Klavierspieler und guter Sänger. Durch seine Bemühungen um Beförderung des Gesangsunterrichts in den Schulen, hat er einen wesentlichen Einfluß auf die Musikkultur in ganz Schlesien ausgeübt. Er gab auch zwei hierher gehörige Abhandlungen heraus: „Ueber den Gesangsunterricht auf gelehrten Schulen" (Glatz, 1819) und „Annotationes ad aliquot Quintiliani locos ad docendi artem spectantes" (Breslau, 1824).

Kadenz, Cadenza (ital.), Cadence (franz. spr. Kadangß'), Tonfall, Tonschluß, Schlußfall. Die Lehre von den Kadenzen ist durch die verschiedenartige Darstellung derselben, die sich die musikalischen Schriftsteller von Zeit zu Zeit erlaubt haben, so weitläufig geworden, daß man ein kleines Werk darüber schreiben könnte, wenn das Geschichtliche dieser Lehre gehörig erörtert und die mancherlei abweichenden Benennungen und Erklärungen der Abtheilungen gegen einander gegehalten werden sollten. Mehrere Theoretiker fertigen sie so kurz ab, daß es scheinen könnte, als käme auf sie nur wenig an; Andere dagegen führen sie so lang durch, mit so vielen Nebenrücksichten, daß man deutlich sieht, welchen Rang

sie ihr dadurch einräumen. Beide Behandlungsarten leisten nicht was sie sollen; die erste Art erklärt nicht genug, und die andere zu viel, wodurch nur Verwirrung entsteht. Für unsern Zweck kann es nicht statthaft erscheinen, die Abweichungen in den Erklärungen der hauptsächlichsten Lehrbücher der Tonsetzkunst aufzuzählen und gegen einander abzuwägen; wir geben einfach eine Erklärung, die zwischen beiden oben erwähnten Behandlungsarten die Mitte hält und in der durch die Raumverhältnisse unsres Buches gebotenen Kürze das Nöthige und leidlich Erschöpfende bietet. — Kadenz ist also derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe oder zum vollkommenen Schluß gebracht wird, oder überhaupt und im weiteren Sinne derjenige Schritt, welcher einen Einschnitts- oder Absatzpunkt in dem harmonischen Gewebe eines Tonsatzes bezeichnet (in rhythmischer Beziehung heißt ein solcher Einschnitt Cäsur, s. d.). Man unterscheidet 3 Hauptarten der Kadenzen: 1) die ganzen, 2) die halben und 3) die Trugkadenzen. 1) Die ganzen Kadenzen, auch Ganzschlüsse, vollkommene Kadenzen (franz. Cadence parfaite, spr. Kadangß' parfäht) u. s. w. genannt, gewähren das Gefühl einer vollkommenen Beruhigung, eines völligen Abschlusses und geschehen durch den Schritt von der Dominantharmonie zur tonischen Harmonie, z. B.:

oder in Moll:

(Die Fortbewegung, oder die Schritte, die jede der Stimmen in einer solchen vollkommenen Kadenz macht, nennt man Clauseln und man hat daher Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßclauseln.) Diese vollkommene Kadenz, auch Hauptkadenz genannt, hat nicht allein am Schlusse eines Tonstückes statt, wo sie auch Finalkadenz heißt, sondern auch in Zwischensätzen eines ganzen Tonstücks, wo irgend eine Nebentonart ihren Zwischengesang völlig abschließt. — Da in dem obigen Beispiele der Baß der beiden Akkorde den Grundton erklingen läßt, so wird durch diesen sichern Grundbaß das bezweckte Gefühl der Ruhe, des völligen Abschlusses am vollkommensten hergestellt werden müssen. Weniger beruhigend werden dieselben Akkorde wirken, wenn der Baß des Dominantakkordes

in einer Umgestaltung, in einer verwechselten Lage erscheint, z. B. als 6, $\frac{6}{5}$, oder $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$ Umkehrung des Dominanten-Akkords, z. B.:

oder oder

Die beabsichtigte Ruhe wird zwar am meisten befriedigend erreicht, wenn der Schlußakkord nicht nur den Grundbaß hören läßt, sondern wenn auch die Oberstimme die tonische Note hören läßt, wie es die vorigen Beispiele sämmtlich zeigen. Allein die Wirkung der vollkommenen Kadenz wird keineswegs dadurch aufgehoben, obgleich ein wenig verringert, wenn die Oberstimme zum Schlusse die Terz oder Quinte erklingen läßt, z. B.:

Aendert hingegen der Baß im Schlußakkord den Grundton in die 3 oder 5 seines Dreiklangs, so hört die Kadenz auf eine vollkommene zu sein und kann nicht als Finalkadenz gelten, nicht einmal als voller Abschnitt eines Zwischensatzes, wie viel weniger als kräftige Schlußkadenz befriedigen; auf der 5 am allerwenigsten, z. B.:

Auf der Terz des Grundakkords kann nur in zwei- und dreistimmigen Sätzen ein Tonstück völlig beruhigend abschließen; in dreistimmigen Sätzen schon nur für 3 Soprane oder weibliche Stimmen überhaupt. Ein Satz für 3 Männerstimmen, oder ein Terzett mit einem Basse ruht stets am vollsten auf dem Grundtone. Hören aber auch diese Umstellungen auf, vollkommene Finalkadenzen zu bilden, so sind sie doch sehr wohl zu kleineren Abschnitten vortheilhaft zu benutzen, ja sie werden in mancherlei Fällen die besten Dienste thun. Man weiß es längst, daß ein Musiksatz, der zu viel vollkommene Kadenzen bringt, zu stark abgeschnitten, zu einförmig und plump ausfällt. Es galt unseren Vorvätern schon als eine wichtige Wahrheit: je weniger ein Musikstück förmliche Schlüsse hat, desto

fließender ist dasselbe. Daher müssen die Kadenzen ausgesucht und die Melodien wohl herumgeführt werden, ehe man zu den Ruhestellen schreitet. — Eine andere Art Schlußkadenz ist die, welche nicht durch die nächste Verwandtschaft der Oberquinte, sondern durch die Verwandtschaft der Unterquinte gewonnen wird. Da sie öfter in Kirchenstücken vorkommt und dadurch, daß sie sich von einer niedern Quinte in die nächste höhere aufschwingt, auch wirklich etwas Erhebendes an sich trägt, schreibt man ihr eine große Feierlichkeit zu. Man benennt sie auch, nach dem Namen der alten Tonarten, den plagalischen Schluß, auch den großen, weil er nicht selten mit den langen alten Notenarten geschrieben, oder doch mehrere Takte hindurch geführt wurde.

oder:

u. s. w.

Ein solcher plagalischer Tonschluß kann auch erst folgen, und zuweilen auf vielfach verzierte Weise, wenn die erste Finalkadenz schon dagewesen ist. Alles Uebrige, was über die Hauptkadenzen noch angegeben werden könnte, z. B. daß man nach der Dominantenharmonie, anstatt die Auflösung in die Tonika gleich folgen zu lassen, plötzlich abbrechen und Pausen einschieben kann, was manche Theoretiker die unterbrochene Kadenz nennen, gehört zur verschiedenartigen Ausschmückung der Kadenzen, welche man am besten dem Genie der Tonsetzer zu überlassen hat. Durch das wunderliche Aufzählenwollen aller Möglichkeiten der Anwendung hat man der Theorie weit mehr geschadet, als genützt; man hat sie erschwert, das Nöthige mit dem Unnöthigen vermengt und sich dergestalt in immer neue Erklärungs-Ausdrücke verloren, so daß Einer den Andern kaum mehr versteht. Die sogenannte unterbrochene Kadenz ist gar keine eigenthümliche, sondern gehört, wie schon oben gesagt, zu den Ausschmückungen der Hauptkadenzen. — 2) Die Halbkadenz, der Halbschluß, halbe Schlußfall, die unvollkommene Kadenz (franz. Cadence imparfaite, spr. Kadangß engparfäht'), schließt nur eine halbvollendete Tonreihe, nicht die ganze ab und ist dem Kolon und Semikolon gleich, so daß wohl ein bedeutender Abschnitt, aber auch eine nothwendige Fortsetzung der Tonreihe fühlbar ist. Sie kehrt die Hauptkadenz um und fällt aus der Tonika in die Dominante. Sie kann gleichfalls mannichfach verziert

werden, wobei wir uns aber nach dem Gesagten nicht aufzuhalten haben. Sie stellt sich einfach folgendermaßen dar:

u. s. w.

3) Die **Trugkadenz**, der Trugschluß, auch betrügerische Kadenz, fliehende Kadenz u. s. w. (ital. Cadenza d'inganno, auch bloß Inganno, Cadenza sfuggita [spr. — ssudschita], lat. Clausula falsa, franz. Cadence rompue [spr. Kadangß' rongpüh]).* Hier wird die Vorbereitung zum ordentlichen Schlusse gemacht, allein statt des regelrecht und gewöhnlich folgenden Schlußakkords tritt ein unerwarteter, fremder ein, so daß das Gehör getäuscht wird. Je umständlicher die Vorbereitung zum gewöhnlichen Schlusse gemacht worden ist, desto mehr befremdet der unerwartete Fortschritt, der so vielfach sein kann, daß Reicha (Traité de haute composition musicale) 129 Trugschlüsse aufzählt. Die am nächsten liegenden sind folgende:

rc.

Es giebt nun noch eine **verzierte** oder **Bravour-Kadenz** (ital. Cadenza fiorita), die auf dem ordentlichen, vollkommenen Tonschlußfalle der beschriebenen Hauptkadenz angebracht wird. Sie kam zwischen 1710—1716 auf und wurde **Modekadenz** genannt, erfunden zum Vortheil der Virtuosen in großen Arien- und Konzertsätzen, damit sie alle ihre Fertigkeiten auskramen können. Sie ist also nicht die Kadenz selbst, sondern nur die beliebte Verzierung derselben, „gleichsam wie Complimente beim Abschiednehmen", setzt Mattheson hinzu. Man nimmt nämlich einen Anlauf, um recht bemerklich den Einleitungs- oder Vorbereitungs-Akkord der Schlußkadenz ($\frac{6}{4}$) herbeizuführen, setzt über diesen eine Fermate, worauf eine Pause mit einer Fermate folgt, während welcher das Orchester schweigt, bis der Virtuos mit seinen Passagen und Sprüngen fertig ist und in einen Triller (oder eine Trillerkette) auf dem zum Schluß leitenden Dominant-Akkord einfällt. Tosi nannte diese Verzierungen das Kunstfeuerrad. Sollen diese Verzierungen guter Art sein, so müssen sie aus dem Wesen des Bravourstücks entspringen, einen geistreich zusammengedrängten, große technische Fertigkeit enthaltenden Abriß des Ganzen liefern und zu den glänzendsten Schwierigkeiten gesunden Geschmack und schöne Verknüpfungsgabe bringen. Da diese nicht jeder Virtuos besitzt, so haben die Komponisten angefangen, ihre verzierten Kadenzen

selbst zu setzen und dieselben wohl auch zuweilen von mehreren Orchesterinstrumenten begleiten lassen. Ihre frühere Gestalt war folgende:

Weil nun, wie wir sehen, auf dem Dominanten-Akkorde der eigentlichen Kadenz, nach der freien Fantasie des Spielers, ein Triller das Ende seiner Verzierung anzeigt, worauf gewöhnlich das Orchester wieder eintritt, so haben sich die Franzosen gewöhnt, einen jeden Triller, wenn er auch nicht zu einer Kadenz gehört, ganz im Allgemeinen Cadence (spr. Kadangß') zu nennen.

Käferle, Carl Heinrich, geb. zu Waiblingen in Würtemberg, im Mai des J. 1768, ein merkwürdiges mechanisches Genie. Schon am vierten Tage nach seiner Geburt verlor er durch eine Krankheit das rechte, und im vierten Jahre seines Lebens durch einen spitzen Bolzen, den einer seiner Spielkameraden aus einem Blasrohre nach ihm schoß, auch das linke Auge; einen Schimmer von Licht im rechten Auge raubte ihm endlich noch eine unglückliche Operation. So stockblind, beschäftigte er sich, als sein Vater, ein Müller, 1780 nach dem Dorfe Hoheneck bei Ludwigsburg gezogen war, anfangs zu seiner Unterhaltung, mit dem Schnitzen von allerlei kleinen Hausgeräthen. Er verfertigte sich selbst einen Drehstuhl und versah endlich das ganze Dorf mit Kegelspielen, Spinnrädern und Garnhaspeln. Nach mehreren glücklich vollbrachten mechanischen Unternehmungen, deren weitere Auseinandersetzung nicht hierher gehört, muthete man ihm endlich sogar zu, die Orgelbälge in der Kirche seines Dorfes zu repariren. Das erregte die Lust in ihm, noch das Klavierspielen zu erlernen. Sogleich auch verschaffte ihm sein Vater ein Klavier, und kaum hatte ihm der Schulmeister des Ortes vier Monate Unterricht ertheilt, als er schon einige Choräle spielen konnte. Ein Pantalon, den er in einem Gasthofe zu Ludwigsburg hatte spielen hören, vermehrte seine Liebe zur Musik. Er bat, daß man ihm doch die Mechanik des Instruments auseinanderlege. Es geschah, und nachdem er Alles genau befühlt und betastet hatte, kehrte er im Vertrauen auf sein Talent zur Mechanik mit dem kühnen Gedanken nach seinem Dorfe zurück, ein ähnliches Instrument zu verfertigen. Ungeachtet aller Schwierigkeiten, die sich ihm dabei darbieten mußten, brachte er es schon 1790 zu Stande. Bei einem zweiten Besuche in Ludwigsburg ward er mit einem Tangentenflügel von Spath bekannt. Auch die Mechanik dieses Instruments untersuchte er so genau als möglich, und nicht ganz ein Jahr darauf hatte er ein gleiches verfertigt. Beide Instrumente verkaufte er um einen ansehnlichen Preis und das entschied für seine Zukunft. Er beschloß sich ganz dem Instrumentenbau zu widmen. Die Steinschen Fortepiano's, die damals als die vorzüglichsten anerkannt wurden und die kennen zu lernen er Gelegenheit gesucht hatte, nahm er dabei zum Muster. Zuvor aber erfand er sich selbst

besondere zweckmäßigere Werkzeuge und zog dann 1797 als Instrumentenmacher nach Ludwigsburg, wo er eine Klavierfabrik etablirte, die sich immer mehr erweiterte und deren Erzeugnisse dann später zu den besseren in ganz Deutschland gezählt wurden. Er starb am 28. Februar 1834, nachdem sein Sohn, Ferdinand Käferle, geb. zu Ludwigsburg im Oktober 1801, im J. 1827 seine Fabrik übernommen und seitdem fortgeführt hatte.

Kähler, Moritz Friedrich August, geb. am 20. Juli 1781 zu Sommerfeld, einem Städtchen in Schlesien, wo sein Vater Stadtphysikus war. Den ersten, aber dabei sehr mangelhaften Unterricht im Klavierspielen erhielt er von dem Organisten Platter, bezog darauf das Gymnasium in Sorau, wo er von dem Organisten Erselius im Orgelspielen unterrichtet wurde und begab sich aus Unkunde eines zweckmäßigern Weges 1798 zu dem geschickten Stadtmusikus Thiele daselbst in die Lehre. Hier übte er vorzüglich die Violine und versuchte sich auch bereits in Kompositionen. Den ersten Grund zu seiner spätern Ausbildung in der Musik legte er bei dem als Virtuos auf dem Violoncell und Komponist bekannten Schönebeck in Lübben, wohin er sich 1802 begeben hatte. Im Herbst desselben Jahres reiste er zu einem Verwandten nach Kopenhagen und nahm daselbst Unterricht auf der Violine beim Konzertmeister Schall und in der Komposition beim Kapellmeister Kunzen. Im J. 1804 kehrte er in seine Heimath zurück und wurde bei dem Grafen von Dohna in Mallmütz (bei Sprottau), der eine kleine Kapelle unterhielt, als Musikdirektor angestellt. Hier lebte er fünf Jahre in glücklichen Verhältnissen und ging darauf 1809 nach Breslau, wo er drei Jahre privatisirte. In der Hoffnung, seinen durch Krankheit angegriffenen Körper durch das Landleben zu stärken, nahm er 1812 die ihm angetragene Stelle eines Schullehrers und Organisten in Peterswaldau bei Reichenbach an und genoß die Freude, seine Erwartungen mit dem besten Erfolge gekrönt zu sehen. Mit dem Organisten Mattern in Freiburg wurde er bald bekannt und vertraut. Auf einer Fußreise zu ihm verrenkte sich indeß K. ein Bein und legte dadurch den Grund zu einem bösartigen Uebel am linken Knie, das ihn später seit 1823 gänzlich am Gebrauche dieses Fußes hinderte. Im Herbst 1815 wurde er als Musikdirektor an das Pädagogium und Seminar in Züllichau berufen, hielt sich in Neuzelle, wohin die Anstalt verlegt wurde, 11 Monate auf, kehrte alsdann nach Züllichau zurück und beschäftigte sich nur mit der Erhaltung eines von ihm errichteten Singechors, mit der Direktion der wöchentlichen Winter-Konzerte, mit Privatunterricht und mit der musikalischen Ausbildung der ihm anvertrauten Zöglinge des Pädagogiums und Seminars. Leider wurde dieser äußerst thätige und seine Kunst eifrigst zum Guten fördernde Mann seinem Wirkungskreise viel zu früh entrückt, indem er in Züllichau bereits im J. 1834 starb. — K's Kompositionen sind durch Gründlichkeit und Sorgfältigkeit der Arbeit schätzenswerth und bestehen in religiösen Liedern, Kantaten, Motetten und anderen Kirchenstücken, Konzerten und Sonaten für Klavier, einem Violin-Konzert, Duo's für Bratsche und Violoncello, Präludien für Orgel u. s. w. Ferner hat man auch noch von ihm „Die Anfangsgründe der Musik, für angehende Musikschüler zur häuslichen Wiederholung“ (Züllichau 1826).

Kämpfer, Joseph, ein berühmter Kontrabaßspieler des vorigen Jahrhunderts, war in Ungarn geboren und einige Zeit als Offizier in österreichischen Diensten. In einer Stadt in Kroatien in Garnison, verfiel er, da er gar wenig zu thun hatte, auf den Gedanken, den Kontrabaß spielen zu lernen und brachte es auf diesem Instrumente zu einer großen Geschicklichkeit. Später begab er sich nach Wien, ließ sich daselbst mit großem Beifall hören und trat in die Kapelle des Fürsten Esterhazy. 1775 machte er eine Kunstreise durch Deutschland nach Rußland und 1783 ging er nach London, wo er, wie überall, Bewunderung erregte. Nach dieser Zeit fehlen die Nachrichten über ihn.

Kästchen, s. Bassethorn.

Kaffka, 1) Joseph, Violinvirtuos, geb. in Böhmen um 1730, kam schon um 1743 in die fürstlich thurn- und taxis'sche Hofkapelle zu Regensburg, wo er auch gegen 1796 starb. Ausgezeichneter als er war sein ältester Sohn — 2) Wilhelm K., der als Konzertmeister in jener Kapelle zu Regensburg 1806 starb. Derselbe gehörte zu den fertigsten Violinspielern und geschmackvollsten Konzertisten jener Zeit. Er komponirte auch Vieles für sein Instrument und mehrere Messen, die zwar größtentheils Manuscript geblieben sind, sich aber dennoch durch Abschriften weit verbreitet haben. Der zweite Sohn von Joseph — 3) Johann Christian K., der mit jenem seinem ältern Bruder ebenfalls unter des Vaters Leitung die Musik und vornehmlich das Violinspiel studirte, widmete sich vorzugsweise dem dramatischen Gesange. Nach dem gotha'schen Theaterkalender war er 1744 zu Regensburg geboren und betrat schon 1755 zum ersten Male das Theater. Nach seinen eigenen Versicherungen aber ist er erst 1759 geboren, was auch wahrscheinlicher ist, und erhielt er neben der väterlichen Unterweisung auch Unterricht in der Musik von dem berühmten Riepel. Dann war er zuvor einige Zeit als Violinist Mitglied der fürstlichen Kapelle zu Regensburg und betrat erst 1778 zum ersten Male als Schauspieler und Sänger das Theater, nämlich zu Breslau bei der Wäserschen Schauspielergesellschaft. Hier in Breslau komponirte er, außer einigen Sinfonien, Messen, Vespern, einem Requiem, auch folgende Opern: „Das Milchmädchen", „Lucas und Hannchen", „Die Zigeuner", „Der Apfeldieb", „Antonius und Kleopatra", „Das wüthende Heer", „So prellt man Füchse", „Rosamunde" (eigentlich nur ein Melodram), „Bitten und Erhörung", „Die Feier der Gnade des Königs", „Der blinde Ehemann", „Der Talisman oder der seltsame Spiegel"; ferner die Oratorien „Der Tod Ludwigs XVI." und „Jesus leidend und sterbend", dann auch einige Ballette und Instrumentalstücke. Die Kritik nannte seine Opern aus fremden, meist Gluckschen, Naumannschen und Schusterschen Ideen zusammengetragen. Gegen 1800 ging K. von Breslau weg an das dessauer Hoftheater, wo er vornehmlich sein früher schon (1783) begonnenes periodisches Werk „Musikalischer Beitrag für Liebhaber des deutschen Singspiels beim Klavier" wieder zu erneuern und zu verbreiten suchte. Es sind aber nur wenige Hefte davon erschienen. 1803 verließ er die Kunst gänzlich und etablirte sich als Buchhändler in Riga, wo er zuweilen noch in Dilettanten- und Privat-Konzerten als Violinspieler auftrat.

Kahl, Gotthard Wilhelm, geb. zu Konradswaldau, wo sein Vater Kantor

war, im J. 1762. Von Kindheit auf zur musikalischen Laufbahn bestimmt, ging er nach Halle, um sich unter Türk auszubilden. Nach seiner Rückkehr nach Schlesien privatisirte er zuerst eine Zeitlang in Hirschberg und dann ward er, nach dem Tode seines Schwiegervaters, Gottlob Kuhn, in dessen Stelle Organist an der Kreuzkirche daselbst. Er starb 1824, den Ruf eines fleißigen und tüchtigen Organisten hinterlassend. — Ein anderer Kahl war bis 1828, wo er starb, Kantor an der Maria-Magdalenenkirche in Breslau. Man schätzte ihn als einen kenntnißreichen und soliden Musiker, dem man besonders auch mehrere große Musikaufführungen verdankte. Sein Sohn und Nachfolger, Theodor K., der sein Musiktalent unter des Vaters Leitung entwickelte, leitete vor seiner Anstellung mehrere Jahre hindurch den akademischen Musikverein mit Kraft und Geschick. Sein Orgelspiel soll das seines Vaters an künstlerischer Vollendung nicht erreicht haben.

Kahlert, August, geb. zu Breslau am 5. März 1807, studirte zuerst in Berlin die Rechte und arbeitete dann (bis 1833) als Referendar bei den Gerichten in Breslau. Später aber beschäftigte er sich vorwiegend mit philosophischen Wissenschaften, wurde Doktor der Philosophie und habilitirte sich als Privatdocent an der breslauer Universität, zu deren Professoren er endlich dann auch gehörte. Von jeher hatte er viel Empfänglichkeit für Musik und erwarb sich in derselben auch tüchtige Kenntnisse und Fertigkeiten; im Klavierspielen wurde er von Hauck unterrichtet und in der Komposition von Berner. Ferner beschäftigte er sich viel mit der ästhetischen Seite der Tonkunst und von seinen dahin zielenden Schriften sind, außer vielen Aufsätzen mancherlei Art in musikalischen Zeitungen (z. B. der „Cäcilia" und der leipz. allg. musik. Zeitung), zu nennen: „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers" (Breslau 1832) und „Tonleben" (1838), welche Novellen und Aufsätze vermischten musikalischen Inhalts enthalten. Man hat einige im Druck erschienene Pianoforte-Kompositionen von ihm. — Wenn wir nicht irren, so ist K. augenblicklich als Gymnasial-Direktor in Czernowitz in der Bukowina angestellt.

Kail, Joseph, geb. 1795 zu Gottesgab in Böhmen, erhielt seinen ersten Unterricht auf verschiedenen Instrumenten, besonders aber im Orgelspielen, von seinem Vater, dem Kantor und Schullehrer Jakob Kail. Im J. 1813 trat er in das prager Conservatorium und studirte dort vorzugsweise das Waldhorn. Nach seinem Austritt aus der genannten Anstalt wurde er 1819 als erster Hornist am Theater in Pesth und 1822 dann in derselben Eigenschaft am Hofopern-Theater in Wien angestellt, wo er bis zum J. 1825 verblieb. Im J. 1826 kehrte er nach Prag zurück, wo er im ständischen Theater die Stelle als erster Hornist und hierauf die Lehrerstelle für Trompete und Posaune am Conservatorium erhielt. — Er beschäftigte sich mit der Verbesserung der chromatischen Trompete, indem er die Klappen beseitigte und dafür eine Vorrichtung mit Hebeln erfand, wodurch die Stimmung des Instruments reiner und die Behandlung leichter geworden ist. Auch auf die Verbesserung der Posaune war er bedacht, indem er statt der Zugposaune eine von einer ganz andern Struktur erfunden hat, welche die Erlernung des Instruments wesentlich erleichtert.

Kainz, Marianne, geb. um 1800 zu Wien und daselbst auch von den

besten Meistern zur Sängerin gebildet. 1817 betrat sie zum ersten Male die Bühne und 1819 unternahm sie ihre erste Kunstreise durch Deutschland, auf der sie sich als anmuthige Sängerin überall vielen Beifall erwarb. Von 1821—1825 war sie in Italien, wo sie auf mehreren bedeutenden Theatern mit Erfolg gesungen und ihre Kunstfertigkeit noch zu weiterer Entwickelung gebracht hatte. Bis ins J. 1828 sang sie noch auf mehreren der bedeutendsten deutschen Bühnen; damit beschloß sich aber auch die glänzendste Epoche ihrer künstlerischen Laufbahn und die Abnahme ihrer Stimmmittel stellte sich ein. Diese letzteren waren von jeher weniger schön an sich, als vortrefflich ausgebildet und künstlerisch von ihr verwendet.

Kaiser oder **Kayser,** P. L., ein Komponist und fertiger Klaviervirtuos aus dem Ende des vorigen und Anfange des jetzigen Jahrhunderts, war 1756 zu Frankfurt a. M. geboren und lebte zu Winterthur in der Schweiz. Man hat von ihm Klavier-Sonaten mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, besonders viele Lieder und Gesänge. Sein Vorbild war Gluck und man entdeckt in manchen seiner Werke deutliche Anklänge an den genannten großen Meister; auch giebt von seinem Enthusiasmus für denselben ein Aufsatz Kunde, den er in den Deutschen Merkur vom Jahre 1776 schrieb und der den Titel führt: „Empfindungen eines Jüngers in der Kunst vor dem Bilde des Ritters Christoph von Gluck". — Ein anderer Kaiser, Pater Istrid K., war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Mönch in einem schwäbischen Kloster und ward damals zu den besseren Kirchenkomponisten gezählt. Mehrere Messen von ihm sind in Augsburg im Druck erschienen.

Kaiserly Krikuhr, ein armenischer Sänger der neuern Zeit, wahrscheinlich zu Konstantinopel, denn dort erschien 1794 sein erstes Werk über armenische Kirchenmusik, „Nuwukarann" betitelt; und auch das ebendaselbst, aber ohne Namen 1803 erschienene und gleichen Gegenstand behandelnde Werk „Aeharann" wird ihm zugeschrieben. Das armenische Gesangbuch „von den heiligen Vätern verfaßt" jedoch, das auch schon mehrmals für sein Eigenthum gehalten wurde, kann nicht von ihm sein, denn das kam schon 1742 in Konstantinopel heraus, und auf jenem erstgenannten Werke ist er ausdrücklich als Verfasser genannt.

Kalbitz, Carl, geb. zu Großneuhausen in Thüringen, wo sein Vater Lehrer war. Der Unterricht, welchen K. in der Musik genoß, war von keiner Bedeutung. Sein Talent blieb in dieser Hinsicht fast ganz sich selbst überlassen. Er bildete sich auf dem ehemaligen Lyceum zu Buttstädt, sowie späterhin in Weimar zum geschickten, überall eigenthümliche Intentionen verfolgenden Lehrer und wurde 1824 als Kantor nach Buttstädt und 1827 zum Lehrer an der Bürgerschule nach Jena berufen, in welche er alsbald den Gesangsunterricht als Lehrgegenstand einzuführen bemüht war. 1828 stiftete er den dasigen bürgerlichen Sängerverein, welcher von ihm bis 1831 geleitet wurde, wo er durch Spaltungen und Mißverständnisse veranlaßt, die Direktion desselben an den Kantor Kemmlein abgab. Im Jahre 1829 übernahm er die Herausgabe des „Archivs für Kirchenmusik", in dessen Heften manche werthvolle Beiträge enthalten sind. Auch gab der übrigens auch als Musiklehrer sehr thätige Mann

eine praktische Singschule und mehrere Hefte kleiner Uebungsstücke für Klavier heraus. — Sein Bruder, Carl Kalbitz, geboren 1802 und durch Töpfer in Weimar gebildet, wurde 1826 Kantor in Dornburg an der Saale. 1832 führten ihn zufällige Verbindungen, in Jena angeknüpft, nach Odessa, wo er Vorsteher der kaiserlichen Musikanstalt wurde. Arbeiten von ihm sind bisher nicht bekannt geworden.

Kalcher, Johann Nepomuk, geboren zu Freising 1766, erhielt von dem dasigen Hoforganisten Berger den ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspielen. Gegen 1790 aber wandte er sich nach München und ward ein Schüler von Grätz. Dieses damals überaus hochgeschätzten Mannes wegen hielt er sich auch länger in München auf, als es anfänglich seine Absicht gewesen war, und durch ihn, oder doch hauptsächlich dessen Empfehlung ward er denn endlich auch 1798 als Hoforganist daselbst angestellt. Gestorben ist er im Jahre 1826. Man hat von ihm einige Klavier-Konzerte und Sonaten, Lieder, Messen und Sinfonien. Sein Orgelspiel soll in seiner Blüthezeit ausgezeichnet gewesen sein, weniger zwar durch Fertigkeit glänzend, als kräftig und rein.

Kalkbrenner, Christian, geb. zu Münden in Hessen-Kassel am 22. Septbr. des J. 1755, kam aber schon kurze Zeit nach seiner Geburt nach Kassel, wo sein Vater, Michael K., Stadtmusikus geworden war. In seinem funfzehnten Jahre erhielt er den ersten Klavier-Unterricht und später wurde der Hof- und Stadtorganist Becker sein Lehrer auf angeführtem Instrumente; im Violinspielen unterrichtete ihn Carl Rodewald. Noch nicht siebenzehn Jahre alt, ward er daneben Chorsänger bei der damaligen französischen Oper in Kassel. Die Gelegenheit, die sich ihm als solchem darbot, die Opernpartituren durchzustudiren, ließ er nicht unbenutzt vorübergehen, sondern schöpfte mit Fleiß aus dieser reichen Quelle, wobei Becker ihm stets mit väterlichem Rathe zur Seite stand. Bald gelangte er dadurch zu einer ziemlichen Fertigkeit im reinen Satze und um so schmerzlicher mußte es daher für ihn sein, daß der neue Theater-Intendant, der Marquis de Luchet, 1775 ihm nicht allein den fernern Gebrauch der Partituren verbot, sondern ihn auch seines Dienstes entließ. Diesen erhielt er jedoch schon 1777 wieder, als er dem Landgrafen eine Sinfonie von seiner Komposition überreichte. Nun schrieb er fleißig und gab auch Verschiedenes in den Druck: Lieder, Klaviersonaten u. dergl. Eine wohlgelungene Messe, die ihm vom Landgrafen Urlaub zu einer zweijährigen Reise nach Frankreich und Italien verschaffen sollte, ward heimlicherweise unterdrückt, wie überhaupt sein ganzes ehrliches Streben nach weiterer Ausbildung an dem Neide und der Scheelsucht in des Landgrafen Umgebung ein großes Hinderniß fand. Von der philharmonischen Akademie zu Bologna aber, an welche er diese Messe schickte, erhielt er dafür das Diplom eines Ehrenmitgliedes und die Versicherung, daß die Messe bei ihrer Aufführung sehr gefallen habe. Mit Auflösung der Kapelle zu Kassel im J. 1785 faßte er zuerst den Entschluß, die Musik ganz aufzugeben; aber er blieb bei der Kunst, da ihn im J. 1788 die Königin von Preußen zu ihrem Kapellmeister ernannte. Er ging nach Berlin und wurde 1790 vom Prinzen Heinrich von Preußen, Bruder Friedrichs des Großen, zu seinem Kapellmeister

nach Rheinsberg berufen. Als solcher komponirte er zuerst wieder viele und verschiedene Klaviersachen mit und ohne Begleitung und einige französische Opern: „La Veuve du Malabar“, „Démocrite“, „La Femme et le Secret“, „Lanassa“ u. s. w. 1796 gab er seine Stellung beim Prinzen auf und ging nach Neapel, wo er bis ins J. 1797 lebte und dann sich nach Paris begab. Hier erhielt er eine Anstellung als Chordirektor und Gesanglehrer bei der großen Oper, brachte noch einige Kompositionen zur Aufführung, z. B. die Oper „Olympie“, „Pygmalion“ (eine Scene), eine Scene aus Ossians Gedichten u. s. w. und starb am 10. August 1806. Eine große Oper „Oenone“, die er zur Aufführung vorbereitete, als ihn der Tod überraschte, wurde später mit geringem Erfolge gegeben. Seine Kompositionen haben weiter keinen Vorzug als den einer gefälligen Melodie und sind nicht gegen Verdienst sehr bald in Vergessenheit gerathen. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er aufgetreten, und zwar hat man in dieser Beziehung von ihm: „Kurzer Abriß der Geschichte der Tonkunst, zum Vergnügen der Liebhaber der Musik“, Berlin 1792, ein Buch voller Irrthümer und von gar keinem Nutzen; dann ferner eine größere Musikgeschichte in französischer Sprache (Paris 1802, zwei Bände, später in einen Band vereinigt), die aber ebenfalls nicht viel taugt und nur eine mittelmäßige Compilation, noch dazu mit Falschheiten überfüllt und wichtige Dinge viel zu kurz behandelnd, ist; endlich auch noch eine „Theorie der Tonsetzkunst“, von der aber nur der erste Theil erschienen ist (Berlin 1798). Eine Harmonie- und Kompositionslehre, von Xaver Richter, Kapellmeister am Münster zu Strasburg, verfaßt, hat K. ebenfalls ins Französische übersetzt und herausgegeben unter dem Titel: „Traité d'harmonie et de composition par Fr. Xavier Richter etc.; revu, corrigé, augmenté et publié avec 93 planches par C. Kalkbrenner“, Paris 1804. Fétis, der Richters Originalmanuscript besitzt, nennt die Herausgabe K's eine Verballhornung.

Kalkbrenner, Friedrich; Sohn des Vorhergehenden, einer der Koryphäen des modernen Klavierspiels. Er wurde geboren zu Kassel im Jahre 1784 und erhielt von seinem Vater den ersten Musik- und resp. Klavier-Unterricht. Fortgesetzt wurde seine musikalische Erziehung in Neapel, wohin sein Vater (s. vor. Artikel) 1796 gegangen war, und dann im Conservatorium zu Paris, in welches er 1798 eintrat. Sein Lehrer im Klavierspielen war Adam und in der Harmonielehre Catel. Mit mehreren Preisen geschmückt verließ er das Conservatorium, gab Unterricht und publicirte seine ersten Kompositionen. 1803 machte er eine Reise nach Wien und traf hier Clementi, dessen wundervoller Mechanismus ihn begeisterte und von nun an zum Vorbild wurde. Nach Paris zurückgekehrt, arbeitete er beharrlich an seiner Vollendung im Spielen, komponirte fleißig und trat auch dann und wann in Konzerten auf. So kam das Jahr 1814 heran und zu Anfang desselben begab er sich nun nach London, wo er als Virtuos und Lehrer bald zu den Ersten gehörte und viel Geld verdiente. Bis Ende des Jahres 1823 dauerte überhaupt sein Aufenthalt in England, nur unterbrochen von jährlichen Abstechern nach Frankreich, wo er (in Rambouillet) ein Besitzthum erworben hatte, auf dem er einige Monate in jedem Jahre zuzu-

bringen pflegte. Die große Kunstreise, welche er Ende des Jahres 1823 durch Deutschland machte, verbreitete seinen Ruhm mehr und mehr und überall, wo er sich hören ließ, feierte er Triumphe. Sein Begleiter auf dieser Reise war der Harfenvirtuose Dizi (s. d.). 1824 war K. wieder in Paris, wo er nun als Gesellschafter in die Plegelsche Pianoforte-Fabrik eintrat, welche durch seinen Rath und Einfluß bedeutend an Prosperität gewann und auch durch ihre schönen Instrumente verdiente. 1833 besuchte K. nochmals Deutschland mit nicht minderem Erfolg als 10 Jahre früher, und 1836 concertirte er in Belgien. Seitdem hat er unsers Wissens keine weiteren Kunstreisen unternommen, sondern lebte mit der Ausbildung vieler Schüler beschäftigt zumeist in Paris. Hier wurde er im Juni des Jahres 1849 ein Opfer der Cholera. — K's Spiel war von der vollendetsten Ausbildung nach allen Seiten hin; er besaß die gleichmäßigste Stärke der Finger und dadurch einen tonvollen Anschlag, den er aufs Verschiedenartigste zu nüanciren wußte; seine Leichtigkeit im Ueberwinden aller technischen Schwierigkeiten war bewundernswerth und die Klarheit auch bei der allergrößten Rapidität in den Passagen ganz entzückend. Sein Vortrag war graziös, elegant, auch wohl energisch und feurig, aber ohne eigentliche Tiefe und Genialität. Dasselbe gilt auch von seinen vielen Kompositionen; von den gehaltvollern darunter sind anzuführen: seine vier Konzerte in D-moll, E-moll, A-dur und As-dur, sein Konzert für zwei Pianofortes in C-dur, die Rondo's „Gage d'Amitié“ und „Les charmes de Berlin“, die Sonaten Op. 4, 13, 35 und 42, das Septuor Op. 15, das Sextett Op. 58, die Fantasie „Le Rêve“, das Quintett Op. 81 u. s. w. Ein verdienstvolles Werk ist auch seine Klavierschule nebst den dazu gehörigen Etüden.

Kallenbach, C. E. G., zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Organist an der heiligen Geist-Kirche zu Magdeburg, machte sich schon in den letzten 80er Jahren als fleißiger und gefälliger Liederkomponist bekannt. Die meisten seiner damaligen Werke erschienen bei Rellstab in Berlin, und gegen 1796 veranstaltete er zu Magdeburg eine vollständige Sammlung aller seiner bis dahin komponirten Lieder und Gesänge, unter dem Titel: „Oden und Lieder zum Singen beim Klavier für ungeübte und geübte Sänger und Spieler“. Auch Klavierstücke schrieb er viele und versuchte sich in der Opernkomposition; in letzterer Beziehung sind zu nennen „das Schattenspiel an der Wand“ und „Ehestandsscenen“; der Werth dieser Opern wird kein bedeutender genannt.

Kallinikos (wörtlich: mit schönem Siege, der einen schönen Sieg erkämpft hat), ein Singtanz der alten Griechen, der dem Herkules zu Ehren aufgeführt wurde.

Kalliwoda, Johann Wenzel, geb. zu Prag am 21. März des Jahres 1800, kam in seinem 10ten Lebensjahre in das dortige Conservatorium der Musik und genoß den Unterricht dieser Anstalt bis in sein 16tes Jahr. Darauf wurde er Mitglied des prager Theater-Orchesters, in welcher Stellung er bis in sein 22stes Jahr blieb und sich während der Zeit im Violinspielen vervollkommnete. 1822 unternahm der junge Virtuos seine erste Kunstreise nach

München und wurde daselbst überaus freundlich aufgenommen. Hier hatte er auch das Glück dem kunstsinnigen Fürsten von Fürstenberg bekannt zu werden, welcher ihn zu seinem Kapellmeister in Donaueschingen ernannte. Noch in demselben Jahre trat er sein neues Amt an, das er auch jetzt noch bekleidet und trotz mehrfacher ehrenvoller Berufungen nach anderwärts nicht aufgeben mochte. Indeß hat er mehrere Kunstreisen unternommen und sich durch sein anspruchsloses und grades Wesen so wie durch sein Violinspiel viel Freunde erworben. Seine ersten Kompositionen wurden 1825 gedruckt und ihnen folgten im Verlaufe der Zeit eine große Menge anderer, unter denen besonders seine sechs Sinfonien voranstehen. Die erste derselben (in F-moll) erschien 1826 und erregte die bedeutendsten Hoffnungen für seine kompositorische Zukunft; diese sind aber nicht erfüllt worden. Zwar enthalten die fünf übrigen Sinfonien und einige andere Werke noch manches Respectable; aber sein Talent hat keinen eigentlich höhern Aufschwung genommen und anstatt einer Vertiefung seines geistigen Fonds ist nach und nach eine immer größere Verflachung eingetreten. Schließlich ist es dahin gekommen, daß man in seinen neueren Sachen nur noch eine beträchtliche Routine zu entdecken vermochte und von einer Bedeutsamkeit des Inhalts gar nicht mehr die Rede ist. Schade um ein ursprünglich so schön angelegtes Talent wie Kalliwoda! Jedenfalls hat ihm geschadet, daß er in fast fortwährender Abgeschiedenheit in seiner kleinen Residenz lebte, sich nicht genug von den musikalischen Strömungen der neuern Zeit berühren lassen konnte und am Ende, aus Mangel an genügender Anregung von außen und an der nöthigen Vergleichung und so zu sagen Reibung seines Strebens mit dem Anderer, zu lässig und selbstgenügsam wurde und in einen Schlendrian verfiel. — Außer seinen vielen Violin- und Klaviersachen aller Art, Liedern und Gesängen, Orchesterstücken, Konzerten für verschiedene Instrumente u. s. w. hat man auch einige Opern von ihm, z. B. „Christine" (Text von Keller), „Bianca", die aber zu einer weitern Verbreitung nicht gelangt sind.

Kalmus, s. Calmus.

Kalwitz, s. Calvisius.

Kameradschaft. Wie vor Zeiten die Trompeter sich unter einander Kameraden zu nennen pflegten, so hießen sie auch die Innung oder Zunft, welche sie unter sich errichtet hatten, die Kameradschaft. Nur diejenigen von ihnen wurde dazugerechnet, welche wirklich die Trompeterkunst zunftmäßig bei einem zünftigen, d. h. zu der Kameradschaft gehörigen Trompeter erlernt hatten.

Kamm, Rechen, heißen alle Einschnitte oder Fächer, worin ein zur Orgel gehörender Theil in seiner Bewegung grade erhalten werden soll, z. B. sehr lange Abstrakten, damit sie nicht schlottern oder gegeneinander sich reiben und Geräusch machen können; ferner laufen auch die Stecher unter den Tasten und bei Druckwerken in Kämmen oder Rechen.

Kammel, Anton, Violinist, blühte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhdts. und war aus der Grafschaft Waldstein in Böhmen gebürtig. Der Graf Waldstein, der ein großer Musikfreund war und bei dem jungen Kammel, als dieser ihm mehrere Male auf der Violine vorspielte, seltene Talente zur Kunst entdeckte,

schickte ihn frühzeitig zu weiterer Ausbildung nach Italien. Er ging direkt nach Padua, wo damals Tartini lebte, dessen Unterricht er eine Zeit lang genoß. Nach Prag zurückgekehrt, erregte sein Spiel die allgemeinste Bewunderung; besonders rühmte man seinen Vortrag des Adagio. Doch nicht lange blieb er dort, und nach Vollendung einer Reise durch Deutschland wandte er sich nach London, wo er Anfangs zwar nicht sehr gefallen wollte, nach einiger Zeit jedoch sich viele Freunde erwarb, Mitglied der königl. Kammermusik wurde, eine reiche Dame heirathete und endlich gegen 1788 starb. Hier in London gab er auch viele Violinduette, Streichtrio's und Quartette, Sinfonien, Violinkonzerte, Messen, Instrumentalstücke u. s. w. heraus, die sich alle durch einen angenehmen Gesang auszeichnen.

Kammer, dasselbe was Kanzelle (s. d.).

Kammer-Konzert, s. Concert.

Kammergedackt, s. Gedackt.

Kammerkoppel war in älteren Zeiten ein Manubrium, durch dessen Anzug die Tastatur einer Orgel so verändert wurde, daß sie im Kammerton (d. h. um einen Ton tiefer) spielte.

Kammerloher findet man zuweilen für Camerloher geschrieben (s. d.).

Kammermusik. Durch die Verschiedenheit, in welcher man die Musik bei ihrer allmähligen Entwickelung und Verbreitung gebrauchte, gestaltete sich nach und nach und ganz von selbst ein verschiedener Styl derselben, dessen Grenzen sich indessen nirgends ganz genau bestimmen lassen. Von der Kirchenmusik sonderte sich nach und nach die Theatermusik ab, so wie mit Erweiterung der Kunst auch nach und nach das allgemeine Verlangen rege wurde, nicht bloß religiöse, welche jene bezweckt, sondern auch moralische Empfindungen, die diese zu erregen vornehmlich zum Zwecke hat, durch sie ausgedrückt und in den Menschen rege gemacht zu wissen. Beide Gattungen von Musik aber, die Kirchen- und die Theatermusik, waren von jeher, wie auch noch jetzt, vorzugsweise nur zu öffentlichem Gebrauche bestimmt, und lassen in mancher Beziehung auch gar keine andere Anwendung zu. Der Privatgebrauch der Musik mußte daher nothwendig auch noch eine dritte Gattung erzeugen: die Kammermusik, die gewissermaßen einen Vereinigungs- oder Vermittelungspunkt zwischen der Kirchen- und Theatermusik bildet, von beiden sich Etwas aneignend, das wiederum ein besonderes charakteristisches Ganze gestaltet. Der Name Kammermusik kommt daher, weil vordem nur große Herren an ihren Höfen und in ihren Prunkgemächern (Kammern) sich so privatim mit Musik unterhalten zu lassen pflegten und nur den ihnen zunächst Stehenden den Zutritt dazu gestatteten. Diejenigen, welche die Musik ausführten, hießen daher auch Kammermusiker, Kammersänger, Kammervirtuosen u. s. w., wie noch jetzt die vorzüglicheren Mitglieder fürstl. Kapellen als zu besonderer Auszeichnung ihres Talents. Heutzutage jedoch, wo in den gebildeten Ländern der Erde die Musik unter allen Ständen verbreitet ist, möchte der Name nicht mehr recht passend erscheinen, und man könnte, wenn man unter Kammermusik im weitern Sinne die weder theatralische noch kirchliche Musik versteht, zwischen Konzertmusik, welche auch

in größerem Raume wie jene und ebenfalls öffentlich ausgeführt wird, im Gegensatze zu Kammermusik im engern Sinne, (auch nicht unpassend Hausmusik genannt) welche dann diejenigen Tonstücke begreift, die für Zimmer und Privatzirkel sich eignen und keines vollen Orchesters, sondern nur einiger Stimmen oder Instrumente bedürfen, z. B. Quartette, Trio's, Duo's, Sonaten, Notturnen, Lieder für eine und mehrere Stimmen (letztere jedoch nicht chormäßig eingerichtet) u. s. w., und endlich zwischen Volksmusik, welche dann auch Tänze und Volkslieder in sich begreifen würde, einen Unterschied machen.

Kammerkomponist, Kammerkompositeur nannte man früher denjenigen Tonsetzer, welcher eigene Tonstücke für die Kammermusik (Privatmusik) einer fürstl. Person zu verfassen angestellt und verpflichtet war.

Kammermusikus, s. zunächst Kammermusik. Dann heißen auch im Allgemeinen alle bei einem fürstlichen Orchester angestellten Musiker, mit Ausnahme ihrer musikalischen Chefs, welche Konzertmeister, Kapellmeister, Musikdirektoren u. s. w. heißen, Kammermusiker.

Kammerregister, s. Gedackt.

Kammersänger, ist ein jeder bei einer fürstlichen Kapelle angestellter Sänger für geistliche und weltliche Musikaufführungen, d. h. für Aufführungen in Kirche, Kammer und Theater. Auch ist der Name Kammersänger oft eine bloße Titulatur fürstlicher Gunstbezeugung ohne weitere dienstliche Verpflichtung.

Kammerstimme, s. Gedackt.

Kammerstyl, s. Styl.

Kammerton oder Kapellton. Vgl. den Art. Chorton. Vor etwa 80 Jahren noch war Kammerton, d. h. eigentlich die Stimmung der zur Kammermusik nöthigen Instrumente (jetzt aber die allgemein als Norm übliche Instrumentenstimmung), die mit den damaligen Blasinstrumenten gleich hochstehende Stimmung, welche nur einen Ton tiefer war als der Chorton. Aus mancherlei Gründen, und vornehmlich, um dem Tone der Streichinstrumente mehr Kräftigkeit zu geben, ist er aber, wie aus dem angezogenen Artikel zu ersehen, immer mehr hinaufgeschraubt worden; doch auch wieder hinsichtlich seiner Höhe an verschiedenen Orten verschieden. Eine allgemeine Normalstimmung haben wir noch nicht. Scheibler nimmt die Kammertonstimmung zu 400 Schwingungen auf dem eingestrichenen a an; in der großen Oper zu Paris jedoch gehen 431, in der italienischen Oper 424, im berliner Theater 437 Schwingungen auf ā in einer Sekunde, und so hat fast jedes Orchester seine eigene Kammertonstimmung.

Kammervirtuos, dasselbe was Kammermusikus, insofern er nämlich Virtuos auf seinem Instrumente ist.

Kanal, Windrohr (Schlauchrohr ist die veraltete Benennung), Windröhre, ist die sich in jeder Orgel befindliche, aus vier Brettern, gleichgiltig ob in vier gleichen oder ungleichen Seiten mit Leim und hölzernen Nägeln winddicht zusammengesetzte Röhre, welche von den Bälgen den Orgelwind empfängt und ihn zu den Windkästen der Orgel führt. Die Kanäle zerfallen in 3 Arten, als 1) in den Hauptkanal; dieser kann ungetheilt oder getheilt sein, s. Haupt-

kanal und Getheilter Kanal. 2) in Nebenkanäle; diese erhalten den Wind vom Hauptkanale und führen ihn zu den Windkästen. Jede Orgelabtheilung bedarf eines Nebenkanals oder auch, wenn es ihre Größe verlangt, deren zwei; in diesen befindet sich das zu jeder Abtheilung gehörende Sperrventil, der Tremulant und auf ihnen die Schwebung oder der Bock. 3) In Kniestücke, s. Gebrochener Kanal. Die Weite der Kanäle muß sich nach der Quantität und Größe der vorhandenen Stimmen richten. Winddichtigkeit ist ein Haupterforderniß der Kanäle, weshalb sie von innen nicht nur mit heißem Leim und Bolus zwei- bis dreimal sorgfältig ausgestrichen, sondern die Verbindungen des Hauptkanals mit den Nebenkanälen, so wie diese unter sich und mit den Kniestücken auch doppelt und glatt beledert werden müssen.

Kanalventil, s. Contraventil.

Kandler, Franz Sales, geb. den 23 August 1792 zu Kloster-Neuburg in Unterösterreich, wurde von seinem Vater, der Schullehrer war, in der Musik unterrichtet, 1802 als Sängerknabe der Hofkapelle im k. k. Convict aufgenommen absolvirte die Humaniora, hörte Philosophie und Jurisprudenz an der wiener Universität und sicherte sich durch Informiren und Correpetiren seinen Lebensunterhalt. 1815 wurde er beim Hofkriegsrath angestellt, welcher ihn 1817, bezüglich seiner Sprachkenntniß, nach Venedig versetzte, 1821 aber nach Neapel zur dort stationirten kaiserl. Armee beorderte. Im J. 1826 wurde er wieder nach Wien zurückberufen und erhielt die Stelle eines Feldkriegsconcipisten, starb aber schon am 26. September 1831 an der kaum erst ausgebrochenen Cholera. — Er besaß eine vielseitige wissenschaftliche Bildung, gründliche Musikkenntnisse, und benutzte seinen zehnjährigen Aufenthalt in Italien dazu, seine schon früher begonnenen geschichtlichen Forschungen über italienische Musik zu ergänzen und zu erweitern. So ließ er sich denn besonders angelegen sein, alle in den Archiven und Bibliotheken zu Venedig, Mailand, Bologna, Rom, Neapel u. s. w. noch aufbewahrten und zugänglichen Kunstdenkmäler aus Italiens musikalischer Blüthezeit kennen zu lernen, den Musikzustand jener Glanzperiode mit kritischer Sonde zu prüfen und mit dem seiner Zeit zu vergleichen, und die Resultate seiner gesammelten Erfahrungen durch verschiedene, in musikalische Zeitschriften eingerückte Abhandlungen zu veröffentlichen. Außer diesen sind noch zwei größere Werke von ihm im Druck erschienen: „Cenni storico-critici intorno alla vità ed alle opere del celebre compositore Giov. Adolfo Hasse, detto il Sassone“ (Venedig, 1820 und in demselben Jahre noch in einer zweiten Auflage zu Neapel) und „Ueber das Leben und die Werke Palestrina's rc.“, nach Baini bearbeitet, aus seinem Nachlaß herausgegeben, mit einer Vorrede und mit Anmerkungen begleitet von R. G. Kiesewetter (Leipzig, 1834 bei Breitkopf und Härtel).

Kanne, Friedrich August, geb. den 8. März 1778 zu Delitsch in Sachsen, studirte Theologie und Medizin, widmete sich aber bald ausschließlich den schönen Wissenschaften und vorzugsweise der Tonkunst. Im ersten Decennium unsres Jahrhdts. ging er nach Wien, wo er an dem Fürsten Joseph v. Lobkowitz einen großmüthigen Mäcen und unter dessen gastlichem Dache ein sorgenfreies Asyl

36*

fand. Er dichtete und komponirte abwechselnd, hatte die vortheilhaftesten Musikmeisterstellen, die er aber aus unverträglicher Laune wieder verließ,* schrieb Kritiken, redigirte die letzten Jahrgänge der Wiener musikalischen Zeitung, mußte aber doch trotz seines Vielwissens oft mit Mangel und Dürftigkeit kämpfen, weil er ein sehr ungeregeltes Leben führte, und mußte zuletzt um wenige Groschen Leichen- und Hochzeitscarmina anfertigen. Endlich unterlag er den Folgen seines zügellosen Lebenswandels und starb am 16. December 1833, jeden ärztlichen Beistand verschmähend, am Gedärmbrand, nachdem er noch kurz vorher die Schenkstube besucht hatte. — Seine poetischen Erzeugnisse gehören nicht hierher; außer vielen Liedern, Kantaten, Balladen, Sonaten, einer Messe und Sinfonie u. s. w., setzte er folgende Opern, Singspiele und Dramen: „die Elfenkönigin", „Orpheus", „Miranda", „die Belagerten", „Deutscher Sinn", „Sappho", „die eiserne Jungfrau", „Lindana", „Malwina", „Schloß Theben", „der Untergang des Feenreichs", die Zauberschminke"; zu mehreren derselben verfaßte er auch zugleich das Gedicht und Einzelnes ist durch den Druck bekannt geworden.

Kannengießer, J. J., in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts königl. preußischer Kammermusikus zu Berlin, war vorher aber, um 1755, ehe er in königl. Dienste kam, daselbst bei dem Prinzen von Würtemberg angestellt. Er soll ein tüchtiger, wenigstens für seine Zeit sehr fertiger Klavier- und Violinspieler gewesen sein und auch manches Beachtenswerthe für seine Instrumente gesetzt haben, wovon wir aber nichts mehr besitzen. Dagegen hat man noch von ihm in den Druck gegebene Duette für Sopranstimmen, Romanzen u. s. w. Das berliner Publikum schätzte ihn besonders als einsichtsvollen Gesanglehrer.

Kanon, Kreisfuge, Kettengesang (ital. Canone oder Fuga in conseguenza), ist eine Gattung der polyphonen Musik, in der eine zweite oder mehrere Stimmen den Gesang der ersten Stimme Schritt für Schritt nachahmen, während die erste selbst noch im Vortrage desselben begriffen ist, so daß allmählich alle Stimmen gleichzeitig mit diesem Gesange beschäftigt sind, jede aber mit einem andern Theile desselben. Stellen wir uns vor, daß die erste Stimme einen Gesang vortrage, dessen Inhalt wir mit A B C D bezeichnen. Nachdem die erste Stimme den ersten Theil ihres Gesanges, A, beendigt hat und zu B übergegangen ist, beginnt die zweite Stimme mit A. Wenn die erste auf C und die zweite Stimme auf B übergegangen ist, tritt eine dritte mit A ein. So würde nun ein Kanon von 4 Stimmen über diesen Inhalt folgende Gestalt haben:

1. A. B. C. D. — A. B. C. D.
2. . A. B. C. D. — A. B. C. D.
3. . . . A. B. C. D. — A. B. C. D.
4. . . . . . A. B. C. D. — A. B. C. D.

Jede Stimme hat hier denselben Inhalt, nämlich den Satz A B C D zwei Mal nacheinander vorzutragen. Da aber eine Stimme der andern in je späteren Momenten sich anschließt, so treffen stets verschiedene Theile des ge-

meinschaftlichen Satzes aufeinander: erst B A, dann C B A, zuletzt D C B A. Hier haben wir das Bild eines Kanons vor uns und begreifen sogleich Sinn und Zweck der ganzen Kunstform. Es ist kein anderer, als: einen einzigen Gedanken von einer voranschreitenden Persönlichkeit (der ersten Stimme) allen anderen vorstellen zu lassen und diese anderen nacheinander so dafür zu gewinnen, daß sie sich eine nach der andern dazu bekennen, eine nach der andern sich der Offenbarung der ersten Stimme genau und vollständig anschließt; die größte Einmüthigkeit bei vollkommener Sonderung der theilnehmenden Personen, die wohl im Ganzen übereinstimmen, in jedem einzelnen Momente aber jede ein Anderes auszusprechen haben und auch dies wieder in harmonischer Uebereinstimmung mit dem, was in demselben Momente die anderen Stimmen vorbringen. — Betrachten wir unser Schema genauer, so finden wir an ihm Gelegenheit, uns die näheren Verhältnisse des kanonischen Satzes deutlicher zu machen. Wir sehen 1) daß jede Stimme, nachdem sie den ganzen Satz mit D beschlossen hat, unmittelbar wieder von vorn mit A beginnt, so daß der achte Moment gleichen Inhalt mit dem vierten hat, nämlich D C B A. Es ist klar, daß wir unter diesen Umständen zum dritten Male und beliebig oft den Anfang hätten wiederholen können. Ein solcher Kanon heißt daher auch ein unendlicher (lat. Canon infinitus oder perpetuus). Dasselbe wäre der Fall, wenn nach dem ersten D nicht unmittelbar, sondern erst nach einer kleinen Pause wieder von A begonnen würde; man kann sich denken, daß die Pause gleichsam ein Theil von D wäre und sie würde auch als solcher durch alle Stimmen laufen. Nun aber kann ein Kanon auch so eingerichtet sein, daß nach Vollendung des Gesanges (bei D) der Wiederanfang (bei A) nicht möglich, folglich der Schluß nothwendig ist. In diesem Falle heißt er ein endlicher Kanon (lat. Canon finitus). 2) Der Kanon sei ein endlicher oder unendlicher, so muß in der Regel uns daran liegen, ihn, wie jedes Kunstwerk, bestimmt und befriedigend abzuschließen, also im Verein aller Stimmen, nicht aber ihn (wie im Schema) sich wieder vereinzeln, von vier auf drei, dann auf zwei Stimmen und zuletzt auf eine einzige herunterkommen zu lassen. Es bleibt also nichts übrig, als irgendwo, wenn die vier Stimmen vereint sind, willkührlich abzubrechen, oder wenn man in dieser Weise keinen genügenden Schluß findet, einen freien Schluß anzuhängen. 3) Nehmen wir das Schema nur bis zum Wiederanfang von B bis zu dem trennenden Gedankenstriche als geltend an, so sehen wir, daß die einzelnen Theile des Gesanges ihre Stellung zu einander nicht verändern. A steht immer über A, C immer über B A, D immer über C B A. Nehmen wir aber das ganze Schema als geltend, so verändert sich dies; jeder Theil des Gesanges erscheint bald über, bald unter den drei anderen, z. B. A im vierten Momente unter und im fünften über B C D. Es ist also jeder Theil des Gesanges, jeder unsrer vier Sätze zu jedem andern bald eine obere, bald eine untere Stimme geworden und dies ist nur ausführbar nach den Gesetzen des doppelten, drei- und mehrfachen Kontrapunkts. Erst diese Weise der Abfassung läßt das Wesen des Kanons sich vollenden; den wenn man, um den Umkehrungen zu entgehen, früher abbricht, so tritt

eine Stimme nach der andern vom Kanon ab, ehe die anderen ihren Gesang vollführt haben. Gleichwohl behauptet sich auch die andere Weise des Kanons als eine bestimmt kennbare und sinnvolle Kunstform. Kanons nun, deren Stimme umkehrungsfähig (also nach den Gesetzen des doppelten oder mehrfachen Kontrapunkts entworfen) sind, nennt man eigentliche oder strenge Kanons, die anderen uneigentliche oder freie, oder auch Schein-Kanons (ital. Canone sciolto, spr. — scholto). Freie Kanons werden auch wohl solche genannt, die nicht jeden Schritt der anführenden Stimme genau beantworten, sondern gelegentlich statt einer Terz, eine Secunde oder Quarte u. s. w. nehmen. Die meisten Kanons, die man in Opern anzubringen beliebt, sind freie und man nennt sie italienisch Canoni sciolti (spr. — scholti). 4) Nur willkührlich haben wir im Schema die gewöhnliche Zahl von 4 Stimmen angenommen. Es ist klar, daß möglicher Weise schon zwei Stimmen zu einem Kanon genügen, aber auch mehr als 4 Stimmen dazu genommen werden können. In dieser Hinsicht theilt man die Kanons in zwei-, drei-, vier- und mehrstimmige. Eben so willkührlich haben wir anscheinend die Oberstimme vorangehen lassen; der Kanon kann, wie die Durchführung in der Fuge mit jeder beliebigen Stimme anheben und die übrigen Stimmen in beliebiger Ordnung folgen lassen. — Wenden wir uns nun zum eigentlichen Kanon hin, so fragt sich, nach welcher Art des Kontrapunkts er entworfen werden soll. Daß man nach jeder Art, nach dem Kontrapunkt der None, Decime u. s. w. ebensowohl als nach dem der Oktave Sätze in kanonischer Form abfassen kann, ist klar. Aber abgesehen von den Schwierigkeiten der meisten jener Kontrapunkte, kommt es ja bei dem Kanon zunächst auf das Verhältniß der übrigen Stimmen gegen die erste an, darauf, daß sie derselben Schritt für Schritt nachfolgen, und wie sie dies thun, ob früher oder später, über oder unter derselben, genau oder frei; und besonders, ob auf denselben Stufen, oder nicht. Alle diese Verhältnisse bedürfen nun, um sich darzustellen, jener zwangvollen Kontrapunkte nicht, die ohnehin in den Umkehrungen den Satz fremder, unkenntlicher erscheinen lassen, mithin das Wesen des Kanons, genaue Nachfolge, eher verbergen, als fördern. Man bedient sich daher des Kontrapunkts der Oktave zur Abfassung des Kanons. Nun aber können die Folgestimmen den Anfang des ersten auf jeder beliebigen Stufe beginnen, auf der Prime, Oktave, Secunde u. s. f. Hiernach ergeben sich folgende Arten des Kanons: 1) Kanon der Prime (oder des Einklangs), 2) der Oktave, 3) Kanon der Ober- oder Untersecunde, 4) K. der Ober- oder Unterterz, 5) K. der Ober- oder Unterquarte, 6) K. der Ober- oder Unterquinte, 7) K. der Ober- oder Untersexte, 8) K. der Ober- oder Unterseptime; endlich, wenn die Folgestimmen in verschiedenen Intervallen auftreten, erhalten wir 9) den gemischten Kanon (lat. Canon polymorphus = vielgestaltiger K.). Daß die Sekunde und die obere Septime, die obere Terz und untere Sexte u. s. w. dieselben Tonstufen sind, bemerkt man sogleich; es sind daher nur obige neun Arten des eigentlchen Kanons möglich. Hie folgen zur besseren Veranschaulichung einige gedrängter Anfänge kanonischer Sätze.

a) b) c)

d) e)

Bei a) ist ein Kanon im Einklange, bei b) einer in der Oktave, bei c) in der (obern) Secunde, bei d) in der (obern) Quarte, bei e) in der untern Quarte oder obern Quinte; letzterer Kanon ist auch ein solcher, in dem die Stimmen Schlag auf Schlag eintreten, auch ital. Canone al sospiro oder enger Kanon genannt. (Der Ausdruck Canone al sospiro kommt daher, weil in derartigen Kanons der Stimmeneitritt nach einer kürzern Pause [sospiro] erfolgt). Der gemischten Kanons kann es mehrere Unterarten geben, je nachdem man die Stimmen in diesen oder andern Intervallen einführt. Hier folgt der Anfang eines solchen gemischten Kanons, in dem die Stimmen in verschiedenen Zeiträumen und Intervallen — in der Unterquarte, Obersecunde (None) und Obersexte nachfolgen.

Bei allen diesen Kanons folgt Abfassung und Umkehrung den Gesetzen des Kontrapunkts der Oktave; der Kanon im Einklange bedarf nicht einmal immer Rücksicht auf diese Gesetze, denn durch die Umkehrung seiner Stimmen (der ersten in die zweite u. s. w.) werden, wie man oben an a) sehen kann, nicht einmal neue Verhältnisse hervorgebracht. — Die Ausarbeitung aller dieser Arten des Kanons wird auf folgende Art unternommen. Man setzt in der ersten Stimme einen kleinen Satz, oder auch nur ein Motiv fest, überträgt es auf die erwählten Stufen in die zweite Stimme und führt nun die erste gegen das in der zweiten Stimme notirte erste Motiv fort. Soll eine dritte, vierte Stimme zutreten, so wird am gehörigen Orte das erste, dann das zweite Motiv in diese ferneren Stimmen übertragen, der Gesang der erstern dagegen fortgeführt und so der ganze Kanon von Motiv oder Satz zu Satz zu Ende geführt, nämlich bis auf einen Punkt, wo man ohne bestimmtern Schluß abbricht, oder auf den Anfang zurück-

gekommen ist, oder einen freien Schluß anhängen will. Bei dem Kanon in der Oktave wird auch wohl ein ganzer Satz als erster Abschnitt angenommen, und zu demselben eine zweite, dritte Stimme u. s. w. erfunden; dann aber werden diese drei oder mehrere Sätze so geordnet, wie sie sich auch zwei- oder dreistimmig u. s. w. brauchbar erweisen und zu einem zusammenhängenden Gesange an einanderhängen lassen. Dieser Gesang nun wird vom ersten Satze an von allen Stimmen kanonisch durchgeführt. Das Nähere über beide Arten der Abfassung gehört der Kompositionslehre an. Die Niederschreibung geschieht übrigens entweder partiturmäßig, — dann heißt der Kanon ein offener (lat. apertus), oder in einer einzigen Stimme mit beigefügter Anweisung (die vorzugsweise canon, Regel, Richtschnur genannt wird) wie viel Stimmen, zu welcher Zeit und in welchen Intervallen sie eintreten sollen; dann heißt der Kanon ein verschlossener (lat. clausus). Wird endlich diese Anweisung, der Aufschluß über den eigentlichen Gebrauch der aufgezeichneten Stimme, unterlassen, so heißt der Kanon Räthselkanon (lat. Canon enigmaticus). Mit dergleichen, die oft sehr schwierig, auch auf vielfache Art zu lösen sind, haben denn die Musiker sehr oft (besonders im vorigen Jahrhundert) ihre Zeit vertändelt und ein Spiel der Eitelkeit, ja wohl gar eine wahrhaft unverständige Probe musikalischer Bildung daraus gemacht. — Im Bisherigen haben wir das Wesen des Kanons in der genauen Wiederholung des Gesanges der ersten Stimme durch die übrigen Stimmen gesehen. Nur der freie Kanon konnte sich kleine Abweichungen gestatten. Eine zweite Reihe von Abweichungen wird nöthig bei den oben aufgezählten Arten 3) bis 9). Alle Kanons nämlich ahmen den Gesang der ersten Stimme in deren Tonart nach, um nicht aus einem Tone in den andern zu gerathen; aber daraus folgt, daß sie (mit Ausnahme des Kanons im Einklange und in der Oktave) oft ein kleines Intervall mit einem großen, und umgekehrt ein großes mit einem kleinen, also nur stufentreu, nicht tongetreu antworten werden, wie es eben die Tonleiter von der Stufe ihres Anfangs aus ergiebt. So beginnt im obigen Beispiele bei e) die erste Stimme mit einer kleinen Secunde und die Antwort geschieht in einer großen. Das Nähere gehört in die Kompositionslehre. Will man nun die, durch diese Aenderung bezweckte Einheit der Tonart aufgeben, den Satz schon in der ersten, oder durch den Eintritt der zweiten Stimme in einen adnern Ton führen und hierin genau fortfahren, so entsteht eine besondere Art des Kanons, der Zirkelkanon (lat. Canon per tonos, Kanon durch die Töne), der, wenn man nicht willkührlich abbricht, aus einer Tonart in die andere bis zur ersten zurückführt. Hier ein des Raumes wegen zusammengedrängtes Beispiel.

[Notenbeispiel] ꝛc.

Es ist der Anfang eines dreistimmigen Kanons, dessen erste Stimme schon (freilich übereilt) von C-Dur nach G-Dur ausweicht. Hier setzt die zweite ein,

führt also nach D-Dur, wo die dritte erscheint und nach A-Dur führt. Mittlerweile hat die erste (freilich wieder übereilt) einen Schluß gemacht, setzt nach der dritten, gleichsam als eine vierte Stimme, mit A-Dur ein; — und so würde der Kanon, setzten wir ihn fort, nach E, H, Fis — durch den ganzen Quintenzirkel nach His-Dur, und hiermit nach C-Dur zurück, gehen. Daß man nicht bloß quintenweise, sondern auch in anderen Intervallen (z. B. großen Terzen C, E, Gis oder As, C) durch die Töne gehen kann, ist leicht einzusehen. Im Allgemeinen muß übrigens die Form des Quintenzirkels, als eine modulatorisch ungünstige angesehen werden, ist auch meistens als bloße Spielerei gehandhabt worden. Einmal wenigstens erscheint sie schön und bedeutend, — versteht sich mit Maaß angewendet, nicht durch alle Töne gejagt —, und zwar im Christe eleison der Seb. Bach'schen A-Dur-Messe. Gewichtigere Abweichungen von der pünktlichen Nachahmung haben noch mancherlei Arten des Kanons begründet. Wir nennen vor allen den Kanon in der Vergrößerung (lat. Canon per augmentationem), in dem die zweite Stimme der ersten in doppelt langen Noten folgt (a des folg. Bspls.); der Kanon in der Verkleinerung (lat. Canon per diminutionem) in der die Nachahmung in doppelt kleinen Noten erfolgt (b des folg. Bspls.); der Kanon in der Verkehrung, in dem die Nachahmung in entgegengesetzter Richtung aller Intervalle geschieht (c des folg. Bspls.);

a) b) c)

Andere veraltete oder auf Künstelei beruhende Arten des K. mag man in Marpurgs „Abhandlungen der Fuge" u. A. nachsehen. — Alle Arten des K. nun können entweder rein, oder begleitet mit andern (nicht kanonischen Stimmen) ausgeübt werden. Eine besondere Weise der letzteren beruht auf der Benutzung der Choralmelodie, die von einer zweiten Stimme kanonisch beantwortet und von anderen frei begleitet wird, wie z. B. manche Vorspiele von Seb. Bach zeigen. — Die Geschichte des Kanons fällt natürlich mit der des Kontrapunkts überhaupt zusammen; man sehe daher den Art. Kontrapunkt.

Kanzelle, heißt in der Orgelbausprache das schmale Fach in der Windlade der Orgel, durch welches der Wind jeder einzelnen Pfeife zugeführt wird. Da jede Taste oder jeder Ton in der Orgel seine eigene Pfeife hat, und zwar so oft, als einzelne Stimmen vorhanden sind, so giebt es natürlich eben so viele Kanzellen in einer Orgel, als Pfeifen oder Tasten, wenn nämlich die Zahl dieser mit der vorhandenen Stimmen- und Registerzahl multiplizirt wird. Die Größe der Kanzellen richtet sich nach dem Raume der Pfeifen und Windlade; sie sind so breit als das Loch, in welchem jede einzelne Pfeife steht, groß ist, und so lang als die unter der Pfeifenreihe befindliche Windlade breit ist. Oben sind sie ganz verspündet oder verschlossen und haben nur diejenigen eingebohrten und

ausgebrannten Oeffnungen, in welchen die Pfeifen stehen; unten aber nach der Windlade zu, sind sie offen. Diese Oeffnung jedoch ist durch eine schmale, auf einer entgegenstrebenden steifen Drahtfeder ruhenden Holzleiste bedeckt, die man das Kanzellenventil nennt, damit der Wind, wenn die Taste nicht angeschlagen wird, nicht aus der Windlade in die Kanzelle dringen, und so die Pfeife, zu welcher der Weg aus der Kanzelle auf keine Weise mehr verschlossen ist, tönen machen kann. Erst wenn irgend eine Taste angeschlagen wird, zieht dieselbe vermittels eines, unten an ihr selbst und oben, durch die Windlade hindurchlaufend, an dem Kanzellenventil befestigten Drahtes (Abstract genannt) diejenige Kanzelle auf, auf welcher die Pfeife steht, deren Ton der angeschlagenen Taste entspricht. Verläßt der Finger die Taste, so hebt die erwähnte Drahtfeder das Ventil wieder in die Höhe und verschließt so die Kanzelle. Damit dies auf's genaueste und festeste geschieht, so daß durchaus kein Wind mehr aus der Windlade in die Kanzelle dringen kann, sind die Ventile inwendig mit einem weichen Schafleder überzogen, das überall fest deckt und zugleich auch ein Klappen oder Klappern verhütet, welches bei bloßem Holze durch das feste und schnelle Andrücken der entgegenstrebenden Feder entstehen würde. Sowohl der obere Theil der Kanzelle, in welchem die Pfeifen stehen, als auch die Ventile werden gewöhnlich aus altem, trocknem Eichenholze verfertigt, das jedem Einflusse von Witterungs- oder Luftveränderung widersteht, damit niemals ein Biegen oder sogenanntes Werfen des Holzes, dem das weichere Tannenholz besonders leicht ausgesetzt ist, stattfinden kann.

Kanzellenventil, s. d. vorherg. Art. und Ventil.

Kapelldiener, diejenige Person, welche bei einer Hof- oder auch andern Kapelle dazu bestimmt ist, den Mitgliedern derselben die vorfallenden Musikaufführungen, Proben u. s. w. anzusagen, die Instrumente zu tragen, überhaupt alle vorkommenden untergeordneten Dienstleistungen zu verrichten.

Kapelldirektor, der Direktor, Vorsteher einer Kapelle, also dasselbe was Musikdirektor oder Kapellmeister.

Kapelle. Ursprünglich ist Kapelle ein kleines geistliches, entweder selbstständiges (wie z. B. auf Kirchhöfen außerhalb der Orte), oder in Kirchen und Privathäusern angebrachtes Gebäude ohne Taufstein, in welchem jedoch auch nur gewisse gottesdienstliche Handlungen begangen werden. Da nun aber viele Fürsten und andere Personen, die solche Gebäude für ihren Hof oder in ihrem Hause anlegten, gewöhnlich auch eine Gesellschaft Sänger und Instrumentisten unterhielten, die bei dem Gottesdienste die Musik besorgten, so ging schon in den ersten Zeiten des Christenthums der Name des Ortes, des Gebäudes auch auf die Gesellschaft der daselbst die Musik ausführenden Künstler über. Demnach sind die Kirchen-Kapellen auch die ältesten. In der Folge wurden diese Tonkünstler-Gesellschaften zugleich auch theils bei den zum Vergnügen ihrer Herren angestellten Konzerten oder Kammermusiken, theils bei den für sie aufzuführenden Opern verwendet, und so kommt es, daß man jetzt unter Kapelle im Allgemeinen einen jeden in sich abgeschlossenen Tonkünstlerverein, insbesondere aber den zur Aufführung von Kammer- und Opernmusik bestimmten versteht, und unter Kapellmusikus einen

zu einem solchen Vereine gehörenden Musiker, ein Mitglied der Kapelle. Das Wort Kapelle soll nach Einigen daher kommen, daß die fränkischen Könige die Kappe oder Hauptbedeckung des heiligen Martin mit ins Feld zu nehmen und Messe bei derselben lesen zu lassen pflegten, wonach dann zuerst das Zelt, in oder unter welchem dies geschah, Kapelle, dann auch die Priester und Sänger dabei Kapellane genannt wurden; Andere leiten Kapelle von dem spanischen Capa, d. i. Decke, Gehäuse für Reliquien der Schutzheiligen, her. Daß später die Benennung Kapellane für die Musiker ganz aufhörte und diese zum Unterschiede von den geistlichen Kapellanen Kapellisten genannt wurden, bedarf wohl kaum der Erinnerung. — Auch den Ort, wo die Kapellmusiker bei ihren Aufführungen stehen, heißt man hie und da wohl die Kapelle, aber nicht ganz richtig; wir möchten dafür lieber bei dem gewöhnlichen Namen Orchester bleiben.

Kapellknaben werden an manchen Orten diejenigen Knaben genannt, die bei den Kirchenmusiken in den Chören mitsingen, besonders in Hofkirchen, wo die Kirchenmusiken durch wirkliche Kapellen ausgeführt werden. Gewöhnlich erhalten die Kapellknaben besondern Unterricht in der Musik, hauptsächlich im Gesange, und bekommen auch zuweilen ihre Dienstleistungen bezahlt, oder haben doch gewisse Freiheiten und Gerechtsame, wie vielleicht freien Schulbesuch oder dergl.

Kapellmeister, der erste musikalische Vorstand eines Orchesters, der Leiter einer Kapelle, welcher die aufzuführenden Tonwerke sorgsam einzustudiren und die Executirung (Ausführung) in allen Einzelnheiten zu überwachen und im Ganzen mit Energie und Verständniß zusammenzuhalten hat, damit die Präcision im Zusammenspiel einestheils und eine sinnvolle Nüancirung anderntheils zuwege komme.

Kapellmusikus, s. Kapelle.

Kapp, F. Karl, geb. zu Schwansee in Thüringen, ward zuerst von seinem Vater, der daselbst Schullehrer war, unterrichtet, 1780 aber von demselben auf die Schule nach Erfurt gebracht, wo er als Chorschüler den Unterricht des Musik-Direktors Weimar genoß, besonders aber durch den freundschaftlichen Umgang mit dem einst berühmten Klavierspieler Häßler, der ihn um seines bedeutenden Talentes willen liebgewonnen hatte, in der Musik gebildet wurde. In den letzten neunziger Jahren galt er für einen der fertigern Klavier- und Orgelspieler; auch komponirte er damals schon Mehreres für seine Instrumente, was Beifall fand; doch trat er öffentlich damit erst hervor, als er auf Weimars Empfehlung durch den ehemaligen Kammerpräsidenten, Baron von Breitenbauch, die Organistenstelle an der lutherischen Hauptkirche zu Preußisch-Minden erhalten hatte. Er hat zwei- und vierhändige Klaviersachen, Orgelstücke, Quartette für Klavier und Streichinstrumente und Anderes herausgegeben.

Kappe, s. Hut u. Gedackt; dann wird der Ausdruck auch für die an den sich öffnenden Enden der Balgplatten befindliche Belederung, welche die Ecken der Hinter- und Seitenfalten bedeckt, gebraucht.

Kapsberger, Johann Hieronymus, stammte aus einer deutschen adligen Familie, blühete aber in der Zeit von 1600—1633 ungefähr zu Rom als Komponist und Vielschreiber in allen Stylen, besonders aber als Virtuos auf

der Theorbe, die er durch sein außerordentlich fertiges Spiel und durch die Art, wie er ihre Tabulatur bereicherte und verbesserte, in solche Aufnahme brachte, daß sie das Lieblingsinstrument fast aller Dilettanten zu Rom wurde. 1650 muß er übrigens noch am Leben gewesen sein, denn Kircher, der in diesem Jahre seine Musurgie herausgab, spricht in derselben von ihm als von einem noch Lebenden. In dem genannten Buche lobt ihn auch Kircher über die Maßen und theilt selbst Proben von seinen Kompositionen aus allen Stylen mit. Doni, ein Zeitgenosse K's, schildert diesen in seinem Dialog. de praest. Mus. vet., lib. 1. pag. 98 als einen eiteln Menschen, der alle übrigen Künstler Roms geringschätzte und, nachdem er sich beim Pabst Urban VIII. Eingang zu verschaffen gewußt hatte, diesen sogar zu bewegen gesucht habe, die Gesänge Palestrina's aus der päbstlichen Kapelle zu verdrängen und die seinen (K's) an deren Stelle zu setzen, was aber an dem Widerstande der päbstlichen Kapellsänger gescheitert sein soll. Nach Leo Allatius (Allacci), in seinem Buche „Apes Urbanae“, haben Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon und Fétis in seiner „Biographie universelle“ ein langes Verzeichniß von K's Kompositionen geliefert; der sich für diese Interessirende mag deren Titel an den angeführten Orten nachlesen.

Karauschek (....), gestorben 1789, war von ungefähr 1750—1760 mit dem Titel eines Kammer-Violoncellisten Mitglied der fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hofkapelle und einer der besseren Meister auf seinem Instrumente, für das er auch Mehreres komponirte. Ferner wurden von ihm bekannt: einige Sinfonien, Kompositionen für Fagott u. s. w., die freilich der Mehrzahl nach Manuscript blieben. So vielen Beifall indeß sowohl sein Violoncellspiel als seine Kompositionen fanden, so brachte ihn religiöse Schwärmerei endlich doch so weit, daß er seinen Dienst aufgab und in ein Karmeliterkloster ging, wo er fern von aller Kunst als Mönch sein Leben beschloß.

Kargel, Sixtus, Lautenist und Komponist des 16ten Jahrhunderts, lebte um die Mitte desselben zu Mainz, wo auch mehrere Werke von ihm erschienen, als: „Carmina italica, gallica et germanica ludenda Cythara“; „Nova et elegantiss. ital. et gall. carmina pro Testudine“; „Renovata Cythara, hoc est novi et commodissimi exercendae Cytharae modi“ etc. Dies ist eine der ältesten Guitarreschulen; sie erschien 1569 und nachher 1575 noch einmal zu Augsburg.

Karger, Friedrich Wilhelm Aloys, geboren 1796 zu Schreckendorf bei Landeck in der Grafschaft Glatz. Sein Vater, Schullehrer daselbst, war auch sein erster Lehrer in der Musik, zu der er in zartester Kindheit schon viel Lust und Talent zeigte. Noch nicht acht Jahre alt, spielte er schon eine Litanei auf der Orgel und in seinem zehnten Jahre, zur Verwunderung Aller, die ihn hörten, ein Konzert auf der Violine. Auch fing er damals schon an, selbst Unterricht in Musik, namentlich im Klavier- und Violinspielen zu ertheilen. Doch schickte ihn der Vater zu weiterer Ausbildung bald nach Breslau, wo er eine Stelle als Diskantist an der Domkirche erhielt. Uebrigens suchte er sich auch hier mehr durch häusliche Studien der Werke von Mozart, Albrechtsberger und Knecht, als durch besondern Unterricht Anderer zu vervollkommnen. Er fing an

zu komponiren und schon die Erstlinge seiner Muse fanden den Beifall verständiger Freunde und Gönner. 1815 kehrte er in seine Heimath zurück und bezog das Schullehrer-Seminar zu Schlegel, das er aber schon 1817 wieder verließ, um eine musikalische Reise nach Wien, Prag und Dresden zu machen. Auf dieser faßte er, aufgemuntert von geachteten Meistern, die er mit seinem Talente bekannt machte, zuerst den Entschluß, sich ganz der Musik zu widmen, und schon 1818 erhielt er die Stelle als Organist an der katholischen Pfarrkirche zu Neisse. Von seinen Kompositionen — vielen Messen und sonstigen Kirchenstücken, Ouvertüren, einem Violin-Konzert, Gesängen, die viel Talent verrathen sollen — ist Nichts im Druck erschienen.

Karl V., deutscher Kaiser und König von Spanien, geboren zu Gent am 24. Februar 1500 und gest. am 21. Septbr. 1558 im Kloster Yuste in Estremadura (nachdem er von 1516—1555 in Spanien und von 1519—1556 als Kaiser regiert hatte), war ein großer Kenner und Verehrer der Musik, worin das Zeugniß aller Geschichtschreiber übereinstimmt, und trug besonders viel zur Verbesserung der Kirchenmusik in seinen Staaten bei. Sein Biograph Prudencio de Sandoval, und nach diesem Burney, in seiner Musikgeschichte Bd. 2 pag. 573, sagt wörtlich von ihm: „Karl V. war ein großer Freund der Musik und nachdem er das Reich abgetreten hatte, wurden die Hora's und Messen von 14 bis 15 der geübtesten Sänger des Ordens (im Kloster Yuste) gesungen und bloß mit der Orgel begleitet. Sein Gehör war so fein, daß er es sogleich merkte, wenn sich ein Fremder unter die Sänger eingeschlichen hatte und mitsang, und wenn auch nur ein Einziger in seiner Stimme den geringsten Fehler machte. Der Kaiser verstand Musik, fühlte und wußte ihre Schönheiten zu schätzen. Die Mönche bemerkten ihn oft hinter der Thür, wo er in seinem eignen Kirchenstande, zunächst dem Hochaltar, saß, wie er den Takt schlug und mitsang. Den Fehlenden pflegte er mit Schimpfnamen zu belegen und ihm den rechten Ton vorzusingen. Er war sehr erfahren und belesen in der musikalischen Literatur, so daß er einstmals, als ihm ein Komponist aus Sevilla, Namens Guerrero, mit einem Buche Motetten und Messen vorgestellt wurde und ein Stück daraus zur Probe gesungen worden war, sogleich zu seinem Beichtvater sagte: „Seht einmal den Dieb, den niederträchtigen Plagiarius, wer hat ihm geheißen, diese und jene Stelle da und dort abzuschreiben!“ wobei er dann immer den eigentlichen Komponisten und die Quelle namhaft anführte. Von den gegenwärtigen Sängern hatte keiner die Dieberei bemerkt!

Karl VI., deutscher Kaiser (1711—1740), geb. am 1. October 1685 und gest. am 20. October 1740, besaß eine für seine Zeit große Fertigkeit auf dem Klaviere, auch viele theoretische Kenntnisse und hat sich selbst als Komponist von vielen Klaviersachen, besonders aber von Kanons, die er sehr liebte, mit Glück versucht. Er unterhielt ein gutes Orchester und eine ital. Oper, welche er zuweilen am Flügel dirigirte; in seinen Diensten standen u. A. die beiden berühmten Meister Fux und Caldara (s. d.).

Karl Eugen, Herzog von Würtemberg, um die musikalische Kunst besonders verdient durch die Stiftung der bekannten Karls-Akademie, in welcher so mancher

ausgezeichnete Sänger, Virtuos und Komponist seine Bildung erhalten hat. Er wurde geboren den 11. Februar 1728, war ein vortrefflicher Klavierspieler, eine Reihe von Jahren der einzige europäische Fürst, der die Oper in dem höchsten Grade der Vollkommenheit zu erhalten suchte und von jeher anerkannt als ein feiner und geschmackvoller Kenner des Schönen überhaupt. Zu der Gründung einer besondern öffentlichen Musikschule in jener Akademie, die ursprünglich nur zur Bildung geborner Würtemberger für's Militär bestimmt war, veranlaßten die ausschweifenden, stolzen Anmaßungen und unmäßigen Forderungen ausländischer Künstler. Bisher nämlich hatte er fast lauter ausgezeichnete italienische Musiker an seinem Hofe, worunter z. B. Jomelli, Ferrari, Nardini, Lolli, Aprile und Masi; die großen Kosten aber, die deren Unterhalt verursachte, zumal da er auch für die Dekoration, Malerei und Tanzkunst die vorzüglichsten Meister, als z. B. einen Noverre und die beiden Vestris, anstellte, bewogen ihn 1768 in einem seiner Lustschlösser, die Solitude genannt, mehrere arme Kinder aufzunehmen und denen darunter, welche besondere Lust und Talent zur Musik zeigten, den umfassendsten und gründlichsten Unterricht von den geschicktesten Lehrern nicht nur darin insbesondere, sondern auch in anderen Wissenschaften und Künsten unter der Bedingung ertheilen zu lassen, daß dieselben, wenn sie dereinst Geschicklichkeit genug besitzen würden, ihre Kräfte hauptsächlich dem Theater zu Stuttgart widmeten. 1770 kam die Idee zur eigentlichsten Ausführung, und binnen wenigen Jahren hatte der Herzog die Freude, ein Theater und Orchester zu besitzen, das fast aus lauter Zöglingen dieser Schule bestand und in Hinsicht seiner Leistungen mit jedem Theater und Orchester Deutschlands sich messen durfte. An der Spitze des Orchesters stand der berühmte Zumsteeg (s. d.) und unter den Gesangs-Zöglingen der Musikschule, welche sich besonders auszeichneten, sind die Madame Kaufmann, Tochter des berühmten Schubart, und die Madame Gauß zu nennen, welche als erste Sängerinnen auf der damaligen stuttgarter Hofbühne glänzten. Nach dem Tode des Herzogs, am 24. October 1793, wurde im Jahre 1797 die Schule, welche 1781 vom Kaiser Joseph II. das Privilegium einer Hochschule oder Universität erhalten hatte, wieder aufgehoben.

Karl der Große, fränkischer König seit 768, römischer Kaiser von 800—814, geb. am 2. April 742 und gest. am 28. Januar 814. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die Thaten dieses mit vollstem Rechte „der Große" benannten Fürsten aufzuzählen, deren geringste wahrlich nicht die ist, die christlich-romanische Bildung nach Deutschland verpflanzt und somit zur Sittigung dieses seines Landes und Volkes den ersten Schritt gethan zu haben. Was sein unermüdlicher Eifer für Erhöhung der Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen that, ist keinem einigermaßen Gebildeten unbekannt; wir haben hier speciell Das zu erwähnen, was er für die musikalische Kunst und deren Verbreitung in seinen Landen that. Eine ganz besondere Neigung hatte er für den Gesang, und wie sehr er diesem huldigte, ergiebt sich schon aus seiner mit Vorliebe gepflegten Idee, die alten deutschen Volksgesänge sammeln zu lassen, welches Geschäft er dem dazu hochbefähigten Eginhard anvertrauete. Noch mehr erhellt das aus seinen Einrichtungen, die er überall zum Besten der Kunst und namentlich des

Gesanges traf. So war es z. B. den Geistlichen, die im Gesange ungeübt waren, untersagt, sich auf dem Sängerchore einzufinden, wenn sie sich nicht unausbleiblicher Schande aussetzen wollten. Für Unterrichtsanstalten sorgte er nicht bloß an seinem Hofe, sondern im ganzen Lande. Aus Italien und Griechenland ließ er geschickte Männer kommen, die einträgliche Bisthümer erhielten, damit sie den Schulen überall aufhelfen sollten. In allen Hauptschulen wurde auch für den Gesang gesorgt, für welchen er auch eigene Schulen anlegte. Als er 774 (nach Bucelin) das Osterfest in Rom feierte, wohin er auch 786 und überhaupt vier Male in seinem Leben reiste, hatte er seine Sänger mitgebracht, die sich großdünkend mit den päbstlichen Sängern in einen Wettstreit einließen, der übel für die fränkischen ausfiel. Karl erkannte sogleich, was den Seinen in dieser Kunst noch fehle, und bat sich von dem ihm befreundeten Pabste Hadrian I. einige römische Sänger aus, die in Gallien den Gesang nach römischer Art einrichten und verbessern sollten. Der Pabst willigte gern ein. Nach der Erzählung des Mönchs von Angoulême in „Vita Caroli magni", welche in „de Chesre Script. histor. Franc." steht, hießen die abgesendeten Sänger Theodorus und Benediktus, deren einer zu Metz, der ersten Hauptsingschule Frankreichs, der andere zu Soissons seinen Sitz genommen haben soll. Dieser gewöhnlich verbreiteten Nachricht widersprechen jedoch die Schriftsteller von St. Gallen, Eckehardus IV. und V., welche Goldast in die „Script. rerum alleman." aufgenommen hat. Denen zufolge hießen die beiden vom Pabste gesendeten Sänger Petrus und Romanus. Der erste kam glücklich nach Metz und gründete dort die Gesangschule, die bald in den Ruf kam, die besten Sänger Frankreichs zu ziehen. Romanus hingegen wurde auf der Reise krank und in St. Gallen aufgenommen, wo er längere Zeit blieb, eine Gesangschule einrichtete und eine Abschrift des Antiphonars Gregors des Großen an den Stufen des Altars niederlegte. Wenn nicht mehr als zwei Sänger von Hadrian nach Gallien geschickt worden sind, was Einige behaupten (Einer nennt sogar zwölf, was aber unwahrscheinlich ist), so verdienen offenbar die beiden Eckehard mehr Glauben, als der Monachus Engolismensis, welcher sich um diese Sänger und die ganze Angelegenheit nicht sehr bekümmert haben muß, denn er setzt zu seiner Erzählung noch die Ungereimtheit, daß diese beiden Sänger von Gregor dem Großen selbst, der doch bereits 180 Jahre todt war, im Gesange unterrichtet worden wären.

Karneen waren Feste der Spartaner, die gegen die 25ste Olympiade eingeführt und jederzeit 9 Tage nach einander gefeiert wurden. Musikalische Wettstreite machten einen Hauptheil derselben aus und Terpander aus Lesbos war der Erste, der dabei einen Preis gewann.

Karow, Carl, geb. am 15. November 1790 zu Alt-Stettin, erhielt von seinem Vater, einem Kaufmann, eine gute Erziehung, Musikunterricht jedoch erst ziemlich spät. Zuerst lernte er Violinspielen; in seinem 18ten Jahre fing er aber auch an, sich auf dem Klavier zu versuchen, zunächst nur für sich, später unter Anleitung des Musikdirektors Haak. Von diesem erhielt er auch Unterricht in den Anfangsgründen der Harmonie und im Orgelspielen. Seine ersten Kompositionsversuche, die in diese Zeit fallen, waren Lieder, kleine Klaviersonaten u. s. w.;

zwei Hefte Lieder sind davon im Druck erschienen und wurden ziemlich günstig beurtheilt. Die Kriegsjahre 1813 und 1814 jedoch unterbrachen seine musikalischen Studien gänzlich; er schloß sich dem freiwilligen Jägercorps des Regiments Kolberg an, machte die Schlachten bei Großbeeren, Dennewitz und Leipzig mit, erhielt in Holland auch das eiserne Kreuz zweiter Klasse, wurde bei Antwerpen schwer verwundet, und erst nach völliger Beendigung des Krieges ward die Lust zur Musik wieder in ihm wach. Mit dem Entschluß, der letztern ganz zu leben, begab er sich nach Berlin, erhielt dort von Ludwig Berger einigen Unterricht im Klavierspielen und von Zelter in der Komposition. 1818 nahm er die Stelle als Oberlehrer der Musik am Schullehrer-Seminar zu Bunzlau an und wirkte in dieser Stellung sehr verdienstlich. Man hat von ihm viele Lieder (meist mehrstimmige), einen „Leitfaden zum praktisch-methodischen Unterricht im Gesange, vornehmlich in Volksschulen" u. s. w.

Karr, Heinrich, geb. zu Zweibrücken im J. 1784, kam schon im Alter von drei Jahren mit seiner Familie nach Paris, erhielt hier zuerst von seinem Vater, einem Violinspieler, der auch Mehreres komponirt hat, Unterricht in den Anfangsgründen der Musik und lernte dann bei L'Etendart Klavierspielen. Sehr jung zur Waise geworden und ohne alle Hülfsquellen, ging es ihm sehr traurig, bis er auf Empfehlung seines Lehrers 1808 in das Erardsche Etablissement kam, wo er angestellt wurde, den Käufern die Instrumente vorzuprobiren. Nun fing er auch an zu komponiren und verschiedene seiner Klavierstücke fanden Beifall; dieser steigerte sich nach und nach, und seine Fantasien, Divertissements u. s. w. über Opernmotive hatten einige Jahre lang eine gewisse Vogue. Förmlich im Solde der Verleger stehend, denen er auf Bestellung und nach gegebenen Dimensionen seine Sachen liefern mußte, wurde er immer seichter und nachlässiger und schließlich traf ihn das Loos aller bloß dem Tagesbedürfnisse Huldigenden — er wurde vergessen. — Sein Sohn ist der geistreiche Schriftsteller Alphonse Karr.

Karsten (....), zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts erster Tenorist bei der großen Oper zu Stockholm, war auch ein Schwede von Geburt und stand besonders in den neunziger Jahren in großem Ansehn. 1792 machte er eine Reise nach London, wo er mit vielem Beifall sang. Wie schon Gerber meldet, verehrte ihn auch Reichardt sehr, und sagt in der Berliner mus. Monatsschrift pag. 97 von ihm: „Seine Stimme und Vortrag und äußerliche Bildung machen das angenehmste Ensemble, das vielleicht nur je ein Sänger besessen hat." Das ist leider aber auch das Einzige, was wir in Deutschland noch von ihm wissen.

Kastendorfer, s. Castendorfer.

Kastenklappe, s. Hauptventil.

Kastner, Johann Georg, geb. den 9. März 1810 zu Strasburg, zeigte schon in frühester Jugend entschiedene Neigung zur Musik, erhielt im sechsten Jahre einen Klavierlehrer und hatte es im zehnten Jahre schon so weit gebracht, die Orgel einer in geringer Entfernung von Strasburg gelegenen Dorfkirche spielen zu können. Neben den Musikbeschäftigungen besuchte der Knabe das Gymnasium seiner Vaterstadt, und wie er allmählig heranwuchs und seine Eltern einen

entschiedenen Hang zum zurückgezogenen Studium an ihrem Sohne bemerkten, bestimmten sie denselben der theologischen Laufbahn. 1827 trat er denn auch in das protestantische Seminar, betrieb aber neben seinen theologischen Studien auch die musikalischen sehr eifrig, hatte theoretischen und Kompositions-Unterricht bei den Musikdirektoren M. Maurer und J. C. Römer und versuchte sich in mannichfachen Tonschöpfungen. So komponirte er bis ins J. 1832 u. A. eine Musik zu dem Kneiffschen Drama „Die Belagerung von Missolunghi" und eine große Oper „Gustav Wasa". Der Drang zur Kunst wurde immer mächtiger in ihm und im J. 1832 sagte er der Theologie Valet. Nun komponirte er noch bis ins Jahr 1835 die Opern: „Die Königin der Sarmaten", „Der Tod Oskars" und „Der Sarazene" (letztere eine komische Oper). In dem genannten Jahre ging er, mit einer Unterstützung von Seiten des Municipalrathes seiner Vaterstadt versehen, nach Paris und trat unter Reicha's Leitung, der ihn unter seine Lieblingsschüler zählte und überhaupt bis an seinen (Reicha's) Tod vielfach protegirte. In der französischen Hauptstadt machte er sich bald einen Namen durch mehrere musikalisch-didaktische Werke, welche zum Theil auch am Conservatorium eingeführt wurden und folgende Titel führen: „Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un resumé sur les voix"; „Traité de l'instrumentation musicale, considérée sous les rapports poétiques et philosophiques"; „Grammaire musicale"; „Théorie abrégée du Contrepoint et de la Fugue". Ferner verfaßte er Schulen für Gesang, Pianoforte, Geige, Flöte, Flageolet und Cornet à pistons, eine „Bibliothèque chorale" (enthaltend 72 zwei-, drei- und vierstimmige Lieder), viele Instrumental- und Vokal-Kompositionen aller Gattungen, noch eine Oper „Beatrice", und lieferte Aufsätze in musikalische Zeitschriften und in Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst". — Eine Klavierspielerin, Rosa Kastner, hat sich in neuerer Zeit in Süddeutschland bekannt und beliebt gemacht; ob überhaupt und wie sie mit Joh. Georg K. verwandtschaftlich zusammenhängt, vermögen wir nicht anzugeben.

Katakeleusinos (griech. von κατακελεύω — befehlen, auffordern), ein Theil des Liedes, mit dem sich die Sänger in den pythischen Spielen hören lassen mußten, die um den Preis stritten, und zwar der erste, mit dem gleichsam zum Wettkampf aufgefordert wurde.

Kauer, Ferdinand, geb. in Klein-Thaya in Mähren im J. 1751, versah schon im Knabenalter den Organistendienst bei den Jesuiten in Znaym, später auch zu Tyrnau, wo er zugleich die medicinischen Hörsäle besuchte. In der Folge wandte er sich nach Wien, lebte vom Klavierunterricht, studirte bei Heidenreich den Contrapunkt, war abwechselnd an mehreren Theatern als Kapellmeister und Compositeur angestellt und starb im J. 1831, nachdem er noch am Leopoldstädter Theater als Bratschist das Gnadenbrot gegessen hatte. Er war sein Lebelang außerordentlich fleißig und quälte sich redlich, konnte aber trotzdem nie zu Etwas kommen. Noch ein Jahr vor seinem Tode (am 1. März 1830) hatte der alte Mann das Unglück, von der furchtbaren Donau-Ueberschwemmung betroffen zu

werden, wodurch er sein ganzes bischen Habe und, was ihm das Schmerzlichste war, alle seine Musikalien, einbüßte; einzig und allein durch milde Gaben edelmüthiger Menschenfreunde fristete er seine letzten Lebenstage. — Die Anzahl seiner vielen Werke dürfte wohl kaum zu ermitteln sein; er schrieb gegen 200 Opern und Singspiele, darunter das einst so weitverbreitete „Donauweibchen", mit dem die Theater-Direktionen Tausende verdienten, viele Sinfonien, Trio's, Quartette, Konzerte für alle Instrumente, über 20 Messen, Requiems und viele kleinere Kirchen-Kompositionen, eine Menge von Gelegenheits-Cantaten, Tongemälden, Tänzen, Generalbaßschulen, Gesang-Uebungen, Lehrbücher für Streich- und Blasinstrumente u. s. w.

Kauffmann, Georg Friedrich, geb. in einem Dorfe in Thüringen am 14. Februar 1679, hatte Klavierunterricht bei dem Organisten Buttstedt in Erfurt und ging dann nach Merseburg, wo er bei Alberti die Komposition studirte. Hier in Merseburg wurde er auch im J. 1725 Kapellmeister, starb aber schon an der Schwindsucht im März des J. 1735. — Walther führt ein theoretisches Werk von K. an, welches aber nicht im Druck erschienen ist und den Titel führt: „Introduzione alla musica antica e moderna, d. i. eine ausführliche Einleitung zur alten und neuen Wissenschaft der edlen Musik ꝛc." Von K's vielen Kirchen- und Klaviersachen ist ebenfalls Nichts im Druck erschienen. 1733 bis 1736 kam in Leipzig von ihm heraus: „Musikalische Seelenlust harmonischer Gönner und Freunde, d. i. kurze, jedoch nach besonderm Genie und guter Grace elaborirte Praeludia von 2, 3, 4 Stimmen über die bekanntesten Choralllieder" (Mehrere Hefte).

Kaufmann, Carl, geb. am 3. Januar 1766 zu Berlin, studirte daselbst die Komposition unter Fasch und wurde Organist an der Parochialkirche. Als er am 13. September 1808 starb, hinterließ er den Ruf eines vortrefflichen Orgelspielers. Gestochen sind von seinen Kompositionen nur Klavier-Variationen über ein Thema aus Martini's „Arbore di Diana".

Kaufmann, Julie, Tochter des Dichters Daniel Schubart, wurde im Jahre 1769 zu Stuttgart geboren und auf der Karlsschule zur Sängerin gebildet. 1788 betrat sie zum ersten Male das Hoftheater ihrer Vaterstadt mit größtem Beifall und ihr Ruhm steigerte sich von Jahr zu Jahr; leider starb sie schon im Sommer des Jahres 1802. — Ihr Mann war der Violoncellist Johann Kaufmann, geb. zu Stuttgart um 1760 und gestorben als Musiklehrer am Seminar zu Maulbronn in Würtemberg im August des Jahres 1834.

Kaufmann, eine Familie von ausgezeichneten Mechanikern und Akustikern. 1) Johann Gottfried Kaufmann, geb. 1752 zu Siegmar bei Chemnitz, der Sohn armer Eltern, die er beide in frühester Jugend durch den Tod verlor. Er ward von einem Strumpfwirker in Chemnitz in die Lehre genommen, verließ jedoch diese Profession nach drei Jahren und ging, seiner Neigung zu mechanischen Arbeiten folgend, nach Dresden. Hier kam er in das Haus eines Mannes, der sich mit der Reparatur von Uhren und ähnlichen Arbeiten beschäftigte, und schon nach anderthalb Jahren, als sein Lehrmeister starb, war er im Stande

das Geschäft selbstständig fortzusetzen. Sein Genie für mechanische Arbeiten brach sich bald Bahn und, nachdem er viele neue Uhren nach eigener Construction gefertigt hatte, wagte er sich, obgleich ohne musikalische Vorkenntnisse, an die Verfertigung von Spieluhren und mechanischen Musikwerken. Bereits im Jahre 1789 ward ein solches, in dem er Harfe und Flöten vereinigt hatte, als „alle bis dahin bekannten Spieluhrwerke weit übertreffend" anerkannt und vom Könige (damaligem Churfürsten) von Sachsen angekauft. Dies spornte seinen Fleiß von Neuem an und schon 1800 galten seine Arbeiten in Italien, Oesterreich und Rußland als Meisterwerke und wurden dahin versandt. Zu Anfang dieses Jahrhunderts begann sein Sohn — 2) Friedrich Kaufmann, geboren 1785 zu Dresden, der von Jugend auf großes Talent für Musik verrieth und den sein Vater sorglichst in der Musik hatte unterrichten lassen, diesen bei seinen Arbeiten zu unterstützen, und beide Künstler erregten durch schnell auf einander folgende Erfindungen allgemeinste Aufmerksamkeit. Im Jahre 1806 vollendeten beide ein großes Musikwerk mit natürlichen Trompeten und Pauken, dem sie den Namen Belloneon gaben und das, noch ehe es ganz vollendet war, vom Könige von Preußen angekauft und im Schlosse von Charlottenburg aufgestellt ward. Bei fortgesetztem Studium kam Friedrich K. auf den Gedanken, alle die Töne, welcher die Trompete fähig ist, auf einem einzigen Instrumente hervorzubringen, und es gelang ihm, eine Maschine zu erbauen, welche in Gestalt einer Figur in altdeutscher Trompeterkleidung eine Trompete an den Mund setzt und mit fertigstem Zungenstoße Alles bläst, was lebenden Trompetern möglich ist. Ja es gelang ihm, auf einem und demselben Instrumente zwei Töne zugleich hervorzubringen, was nur unter höchst beschränkten Verhältnissen und höchst selten lebenden Bläsern gelingt. Gegen Ende 1812 wurde die Maschine zuerst öffentlich gezeigt und erregte die Bewunderung der Kenner und Laien. Zu gleicher Zeit trat Kaufmann auch mit dem von ihm erfundenen Harmonichord auf, einem Instrumente, welches durch Tastatur gespielt wird. Der Form nach ist es ein aufrechtstehendes Flügel-Fortepiano, dessen Saiten jedoch nicht durch Hammer-Anschlag, sondern durch Reibung eines mit Leder überzogenen und mit Colophonium durcharbeiteten Cylinders zum Ertönen gebracht werden. Der Ton hält so lange an, als der Finger auf der Taste verweilt, und alle Nüancirungen des piano, crescendo und forte, und zwar in aushaltenden anschwellenden Tönen, werden nur durch schwächeren oder stärkeren Druck des Fingers hervorgebracht. Der Klang ist ganz eigenthümlich äolsharfenartig und von großer Tragweite, die Ansprache namentlich in den höheren Lagen sehr präcis. Carl Maria von Weber (der auch in der allgemeinen Musikzeitung Nr. 41. 1812 ausführlich über den Trompet-Automaten spricht) komponirte für das Harmonichord ein großes Konzert mit vollem Orchester, welches sich noch als Manuscript im Besitze der Herren Kaufmann befindet. — Wie J. G. Kaufmann schon früher Harfe und Flöten in einer Maschine vereinigt hatte, so verbanden jetzt beide Künstler das Pianoforte mit Flöten und Piccolo in einem mechanischen Instrumente und nannten es Chordaulodion (Saiten-Flöten-Gesang). Die von ihnen gemachte für den Orgelbau höchst

wichtige Erfindung, sowohl offene als gedeckte Pfeifen mittels einfachen Mechanismus und durch Verstärkung und Verschwächung des Windes piano, crescendo und forte anzublasen, ohne daß sich dabei der Ton verstimmt oder sonst dadurch leidet, machte es möglich, das mechanische Spiel des Chordaulodion mit einer Art lebendigen Hauches zu beseelen und alle Nüancirungen des crescendo und decrescendo, accellerando und ritardando hervorzubringen. — Mit den genannten Instrumenten machten beide Künstler in den Jahren 1815—1819 eine Kunstreise durch einen großen Theil des europäischen Continents und erwarben sich überall eben so viel Beifall und Bewunderung durch ihre Talente, als Hochachtung und Zuneigung durch ihren biedern deutschen Charakter. — 1818 starb J. G. Kaufmann in Frankfurt am Main, worauf Friedrich K. vom Großherzog von Darmstadt einen Ruf als Harmonichordspieler in dessen Kapelle erhielt, denselben jedoch ausschlug, da ihm vom König von Sachsen ein lebenslänglicher Jahrgehalt bewilligt ward, wenn er wieder nach Dresden zurückkehre. Hier lebte er in glücklichen Familienverhältnissen beinahe zwanzig Jahre der Vervollkommnung seiner Kunst und vollendete 1839 ein neues großes selbstthätiges Instrument, Symphonion von ihm genannt, welches Fortepiano, Klarinetten, Flöten, Piccolo, Schallstäbe und Pauke in sich vereinigte und von dem z. B. Prof. Schafhäutl in München schreibt: „Das Spiel dieser Maschine ist wirklich entzückend. Der Vortrag brillant. Der Anschlag des Fortepiano selbst so frisch und rund, daß man unwillkührlich den Spieler und die Hände sucht, welche bald energisch in die Saiten greifen, bald sich zart und leise begleitend den brillanten Klarinett- oder Flöten-Passagen anschließen." — Mit dem Symphonion, einem Chordaulodion, dem Harmonichord und dem Trompeter unternahm Friedrich K., begleitet von seinem Sohne — 3) Friedrich Theodor Kaufmann, geb. 1823 zu Dresden, dessen angeborenes Talent in diesem Fache der Kunst einen seltenen Wirkungskreis fand, eine längere Kunstreise durch Deutschland, Rußland, Schweden und Dänemark. Namentlich in Petersburg fanden sie glänzende Aufnahme und genossen die Auszeichnung, vom Kaiser von Rußland mit einem werthvollen Brillantring beschenkt zu werden. — Leider verunglückten die genannten Instrumente, die Frucht jahrelanger Anstrengungen und Arbeiten, zur See auf der Rückreise von Kopenhagen im December 1843. Nach Dresden zurückgekehrt, begann nunmehr Friedrich K. und sein Sohn Friedrich Theodor gemeinschaftlich neue Instrumente und Kunstwerke an Stelle der verunglückten zu erbauen und dabei sowohl die früher gemachten Erfindungen anzuwenden, als auch neue Ideen und Verbesserungen dabei auszuführen. So entstand ein neues wesentlich verbessertes Harmonichord, ein Chordaulodion, ein Symphonion und ein Belloneon und auch der Trompet-Automat ward wieder hergestellt. Nachdem diese Arbeiten vollendet, schritt der jüngere Kaufmann zur Ausführung eines möglichst vollständigen selbstspielenden Orchester-Werkes nach eigener Idee, welches nach fünfjähriger angestrengter Arbeit 1851 vollendet ward und Klarinetten, Flöten, Flageoletts, Hörner, Cornets, Trompeten, Fagotts, Tuba, Pauken, Trommeln, Triangel und Becken in sich vereinigt.

Es ward Orchestrion genannt und machte auf einer damit nach England &c. unternommenen Kunstreise zur Zeit der londoner Industrie-Ausstellung Sensation. Zurückgekehrt von dieser Kunstreise gründeten Kaufmann, Vater und Sohn, in Dresden eine permanente Ausstellung ihrer Erfindungen unter dem Namen „Akustisches Cabinet" und verbanden damit eine Fabrik musikalischer Instrumente, aus der zahlreiche selbstthätige Kunstwerke und namentlich auch Harmoniums (vervollkommnete Physharmonica) hervorgehen und weithin versendet werden. Auch der Vervollkommnung der Aeolsharfe hat sich K. mit Erfolg unterzogen.

Kausch, Johann Joseph, geb. 1751 zu Löwenberg und gest. am 10. März 1825 als pensionirter Medicinal- und Regierungsrath zu Liegnitz, ist hier zu erwähnen wegen seiner interessanten Schrift: „Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele, nebst einem Anhange über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste" (Breslau 1782).

Kayser, 1) Andreas, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Pulßnitz in der Oberlausitz, war geboren in dem benachbarten Orte Ohorn und hatte bei Ulisch in Rußland gelernt. Dann arbeitete er zwölf Jahre als Gehülfe bei Silbermann in Freiberg, drei Jahre bei Domitius in Zittau, neunzehn Jahre bei Gräbner in Dresden und sechs Jahre bei Schöne in Freiberg. Ein eigenes Etablissement gründete er sich, ungeachtet seiner großen Geschicklichkeit und daß er etliche siebenzig Jahre alt wurde, niemals. — 2) Johann Christian K., ein jüngerer Vetter des Vorgenannten, geb. zu Ohorn im Jahre 1750, lernte die Orgelbaukunst bei Pfizner in Pulßnitz, bildete sich aber nachgehends hauptsächlich unter jenem Andreas K. Von diesem kam er nach Leipzig zu Maurer. Endlich ging er 1776 nach Dresden, wo er anfangs auf das Studium der Silbermannschen Werke vielen Fleiß verwandte, dann sich als Orgelbauer und Instrumentenmacher etablirte und binnen Kurzem zu einem so bedeutenden Rufe gelangte, daß er noch zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu den größten Meistern seiner Kunst gezählt wurde. Von seiner außerordentlichen Geschicklichkeit zeugen viele größere und kleinere Werke in Sachsen und Böhmen, von denen wir nur die in der Waisenhaus-, Annen- und Johanniskirche in Dresden anführen wollen.

Kayser, J. L., s. Kaiser.

Keck, Johann, ein Benediktinermönch des 15ten Jahrhunderts zu Tegernsee, war zu Giengen in der Diöcese Augsburg geboren und in letzterer Stadt auch früher Professor der Theologie. Man hat von diesem Mönch, der einigen Schriftstellern auch unter dem Namen Joannes Augustanus bekannt ist, eine kleine Schrift, „Introductorium musicae", die von 1442 datirt ist und die Fürstabt Gerbert in seinen Scriptores eccles. Bd. III. pag. 319—329 mitgetheilt hat. Sie handelt besonders von den geometrischen Proportionen der Musik.

Keeble (spr. Kihbl), John, von 1759—1787 Organist an der St. Georgskirche in London, war ein Schüler des berühmten Dr. Pepusch, dessen Verehrung der griechischen Musik er auch theilte, wie aus seinem Werke „The Theory of Harmonics: or an illustration of the grecian Harmonica" (2 Theile,

London 1784), hervorgeht. Außerdem hat er 5 Bücher Orgelstücke und mit Kirkman zusammen 40 Zwischenspiele komponirt und herausgegeben.

Keferstein, Gustav Adolph, geb. zu Cröllwitz bei Halle am 13. December 1799, von wo sich aber bald darauf sein Vater (der durch mehrere Erfindungen im Maschinenwesen bekannt gewordene Papierfabrikant Adolph K.) nach Weida im Voigtlande übersiedelte. Hier erhielt er von dem späterhin nach Gera versetzten Cantor Lägel Unterricht im Gesange, Klavierspielen und in den Anfangsgründen der Harmonielehre. Im vierzehnten Jahre bezog er das Gymnasium in Gera, und während seines vierjährigen Aufenthaltes in dieser Stadt waren ihm die musikalischen Zusammenkünfte im Hause des Regierungs-Botenmeisters Fournes vom anregendsten Nutzen. Fleißige Uebung führte ihn im Klavierspielen bald zu ziemlicher Fertigkeit, so daß er, vom durch Kriegsschäden, Theuerung und Unglücksfälle zurückgekommenen Elternhause her wenig unterstützt, bereits vom 15ten Jahre an selbst Unterricht ertheilen konnte. Von Gera ging er nach Halle, wo er Theologie studirte, daneben aber mit Eifer die Musik forttrieb, als Klavierspieler in Konzerten auftrat, Unterricht gab und im regsten Verkehr mit Musikern und Musikgebildeten, z. E. mit Naue, dem Baron von Lehmann, Marx (der damals Referendar war), Löwe, Maaß u. s. w., stand. Nach dreijährigem Aufenthalt in Halle ging er noch ein halbes Jahr nach Jena und dann nach Weimar, wo er als Hofmeister in das Haus eines hohen Staatsbeamten trat. Daß in Weimar die damals (1820) treffliche Oper, der Umgang mit Hummel und anderen guten musikalischen Künstlern, sowie mit in jeder Weise hochgebildeten Männern, an denen damals Weimar reich war, für K's künstlerische Bestrebungen eine günstige Atmosphäre war, ist leicht einzusehen. Mit Eifer lag er diesen fortwährend ob und unterbrach sie auch nicht, als er in Jena die Anstellung als Garnisonsprediger und Diakonus erhielt; nur richteten sie sich jetzt weniger auf die praktische Ausübung als auf Kritik und Aesthetik. Die zahlreichen lobenswerthen Früchte seiner diesfallsigen Bestrebungen liegen in verschiedenen Zeitschriften zum Theil unter der Zeichnung K. Stein vor. Besonderes Interesse erregte sein „Versuch über das Komische in der Musik" (Cäcilia, Heft 60), der sogar einen Streit veranlaßte, und seine sinnige Mährchen-Allegorie „König Mys von Fidibus" (Cäcilia, Heft 61—64).

Kegel, kegelförmig, s. Coni.

Kegel, Carl Christian, geb. 1770 in Frankleben bei Merseburg, wurde 1807 Schullehrer zu Gangloffsömmern unweit Erfurt und war ein tüchtiger Orgelspieler und Komponist für sein Instrument. In den zwanziger Jahren hat er bei Breitkopf und Härtel in Leipzig eine Orgelschule und Präludien für die Orgel herausgegeben. Er war ein Schüler Kittels und Fischers.

Kegel, Emanuel, geb. 1655, besuchte in seiner Jugend das Gymnasium zu Gotha, studirte darauf zu Jena, wurde dann Cantor zu Neustadt an der Hayde, nach einem halben Jahre aber Cantor zu Saalfeld und dann Cantor zu Gera, wo ihm endlich auch der Graf Reuß die Stelle als Kapelldirektor und Organist an der Hauptkirche verlieh und wo er auch den nachmals so berühmten Stölzel

eine Zeitlang unterrichtete. Er starb plötzlich zu Breslau, wohin er gereist war, am 23. Juni 1724. Von seinen Kompositionen ist Nichts gedruckt. — Sein Sohn, Ludwig Heinrich K., geb. zu Gera am 25. October 1705, studirte in Leipzig Theologie, ward aber schon 1726 vom Grafen Reuß als Organist an die Kirche St. Salvator in seiner Vaterstadt berufen. 1732 befand er sich auf Befehl und Kosten des Grafen beim Kapellmeister Stölzel zu Gotha, dem ehemaligen Schüler seines Vaters, um bei ihm wieder die Komposition zu studiren. Er schrieb nachgehends auch Mehreres, was aber meist Manuscript geblieben ist und starb endlich gegen 1770.

Kegelpfeife, s. Coni.

Kegelstimmen sind Orgelstimmen, deren Pfeifen conisch geformt sind.

Kehl, Johann Balthasar, geb. zu Coburg, war zuerst Organist in Erlangen und nachgehends Cantor zu Baireuth. Bis zu seiner Erblindung 1780, nach welcher er auch bald starb, komponirte er fleißig: Klaviersonaten, variirte Choräle (4 Sammlungen davon sind erschienen), die beiden Oratorien „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem“ und „Die Pilgrimme auf Golgatha“, kleinere Vokalsachen u. A. m. Als Orgelspieler wurde er von seinen Zeitgenossen gerühmt.

Kehle, eigentlich der vordere Theil des Halses unter dem Kinn bis an die Brust; dann aber auch die Luftröhre insbesondere. Es ist wohl überflüssig zu bemerken, welch wichtiges Werkzeug die Kehle bei Hervorbringung der Töne der menschlichen Stimme ist.

Kehlfertigkeit, ein Ausdruck, der neuerer Zeit durch seinen häufigen Gebrauch fast bis zum technischen Kunstausdrucke erhoben wurde, ist nichts Anderes als mechanische Fertigkeit im Gesange.

Kehlkopf, s. Stimme.

Kehlton, s. Gaumenton.

Kehrab oder **Kehraus,** mehr Scherzname für einen aus mehreren Sätzen bestehenden Tanz, der zum Schlusse einer Tanzgesellschaft, eines Balles u. s. w. gespielt wird.

Keil, Josephine, in den zwanziger Jahren unsres Jahrhunderts eine geschätzte Musikdilettantin in Wien, die sich in Konzerten öfter und mit Beifall auf dem Klavier und der Physharmonika hören ließ. Sie war eine Schülerin Payrs.

Keilholz, Christiane Elisabeth, s. Haßloch.

Keinspeck, Michael, ein Tonkünstler des 15ten Jahrhunderts, aus Nürnberg, schrieb „Lilium musice plane“, welches theoretische Werkchen von 1496 bis 1500 an verschiedenen Orten viermal aufgelegt wurde und zu den ältesten gedruckten musikalischen Büchern gehört. Stetten behauptet in seiner Kunstgeschichte, es seien die Lettern dazu in Holz geschnitten und unbeweglich gewesen. Gerbers Bemühungen haben wir es zu danken, daß wir nun auch den eigentlichen Namen dieses alten Künstlers wissen. Früher war man sehr uneinig darüber, da man ihn bald Kiensbeck, bald Reinsbeck und noch anders geschrieben findet.

Keiser, Reinhard, geb. um 1673 an einem unbekannten Orte zwischen Leipzig und Weißenfels, wohin sich seine Eltern auf kurze Zeit begeben hatten.

Der Vater war ein tüchtiger Kirchenkomponist, lebte ohne Anstellung in mancherlei Gegenden vom Unterrichtgeben, z. B. in Hamburg und Lübeck, und brachte auch dem talentvollen Sohne die ersten Anfänge der Musik bei, die dieser auf der Thomasschule zu Leipzig weiter ausbildete. In genannter Stadt studirte er auch auf der Universität und setzte eifrig die Musik fort, in den schon damals blühenden Konzerten und in der Oper vielfache Anregungen findend. Schon 1692 hatten seine Produktionen ihm so viel Ruf verschafft, daß er in diesem Jahre nach Wolfenbüttel berufen wurde, wo er für den Hof das Schäferspiel „Ismene" komponirte und damit das freudigste Aufsehn erregte. Das Jahr darauf erhielt er den Auftrag, die Oper „Basilius" zu komponiren, die nicht geringern Antheil fand. Da die Oper zu Hamburg damals zu den vorzüglichsten in Deutschland gehörte, ging er 1694 dahin und erwarb sich durch die Aufführung seines „Basilius" die Liebe der ganzen Stadt. Dennoch konnte er in Folge von Theater-Kabalen seine nächste Oper „Adonis" erst 1697 veröffentlichen, was gleichfalls unter dem größten und allgemeinsten Beifall geschah, der auch seinen anderen Opern, als „Irene", „Janus" u. s. w. zu Theil wurde. Ueberhaupt wollen wir gleich hier bemerken, daß er in Hamburg vierzig Jahre lang der allbeliebte Opernkomponist blieb. Im Jahre 1700 veranstaltete er mit Mattheson Winterkonzerte, in denen es in jeder Hinsicht stattlich herging. Die schönsten Musikwerke wurden gegeben, die besten Virtuosen traten auf, die fertigsten Sängerinnen entzückten. K. selbst und das ganze Auditorium erschienen in den prächtigsten Kleidern, von denen er überhaupt ein großer Freund war, wie überhaupt von allem glänzenden Leben: in jeder Art war er wahrer Weltmann. 1703 übernahm er mit dem Gelehrten Drüsike den Pacht der Oper. Sechs Jahre ging es herrlich und in Freuden. Die Sänger und noch mehr die Sängerinnen hatten es gut. Man konnte aber endlich mit der Rechnung nicht fertig werden, das Unternehmen stockte; doch half sich K. selbst in den Jahren 1709 und 1710 mit acht neuen Opern so gut wieder auf, daß er seinen Staat „mit verbrämten Kleidern und zwei Dienern in Aurora-Liberey" ziemlich fortsetzen konnte. Dazu that er eine gute Heirath; die Tochter eines angesehenen Patriziers, Oldenburg mit Namen, wurde seine Frau. Von 1713 an gelangte Mattheson zu näherem Umgang mit ihm, pflog sehr vernünftige Gespräche mit ihm, der sich immer vom besten Geschmacke und sehr eifrig für die Kunst zeigte, so lange ihm Wein und Liebe nicht in den Weg kamen. Zu Matthesons Orchester schrieb K. Anmerkungen, ob er sich gleich sonst mit dergleichen Sachen nicht abzugeben pflegte. Lesen guter Bücher, fremde Sprachen oder die Kunst, seine sonst sehr gesunden Gedanken ordentlich zu Papier zu bringen, waren seine Sache nicht. 1716 gründete er gemeinschaftlich mit Mattheson neue Konzerte, ging 1722 nach Kopenhagen, erlangte den Titel eines königl. Kapellmeisters und setzte u. A. auch mehrere Instrumentalwerke. Nach Hamburg zurückgekehrt, wurde er 1728 Cantor an der Katharinen-Kirche und Kanonikus, welches Amt aber nur geringe Einkünfte hatte. Nunmehr beschäftigte er sich mit der Kirchenkomposition und in den Sachen dieser Gattung, die er hören ließ, sang seine Frau, eine vortreffliche Sängerin, — das erste Frauenzimmer überhaupt, das von einem hamburger Kirchenchore herab sich hören ließ.

Seit dem Tode dieser seiner Frau (1735) zog sich K. zurück und verlebte seine letzten Jahre still bei seiner Tochter, Hofsängerin der königl. Kapelle in Kopenhagen, die ihn kindlich liebevoll pflegte bis an seinen Tod am 12. Sept. 1739, und endlich dort auch 1768 starb. — Matteshon versichert ausdrücklich, daß K's Leben mit so viel abenteuerlichen Umständen und Zufällen ausgestattet gewesen sei, daß es Stoff für einen musikalischen Roman geben könnte: er hat aber aus Achtung vor K's Verdiensten davon geschwiegen, so wenig die Discretion auch sonst seine Sache war. — Es wird gewöhnlich angenommen, daß K. 116 bis 120 Opern geschrieben hat, deren letzte „Circe" hieß; Fétis und Gerber machen 75 davon namhaft und man möge bei den Genannten die Titel nachlesen; außer diesen selbstständig komponirten Opern hat er auch mit Anderen gemeinschaftlich gearbeitet, oder Einlagestücke in fremde Opern angefertigt. Daß er auch Kirchen- und Instrumentalsachen geliefert, ist oben erwähnt; Cantaten, Gesänge verschiedener Art, Divertimenti u. s. w. sind im Druck erschienen. Die meisten seiner Theaterarbeiten lagen in Hamburg vergraben. Der bekannte Sammler, Pölchau, suchte sie 1810 zu retten und die meisten davon sind in Berlin zu finden. — Was nun K's Talent als Komponist insbesondere betrifft, so war das ein höchst bedeutendes. Er war unerschöpflich in melodischen Erfindungen, seine Melodien wurden selbst von Händel und Hasse geschätzt, gelobt und zuweilen benutzt und Mattheson und Scheibe, die nur selten loben, rühmen ihn als den ersten Opern-Komponisten der Welt. Auch Reichhardt noch preist sein Genie. Dazu nennt ihn Mattheson den ersten Komponisten, der auf grammatische und und oratorische Accente und Redeeinschnitte genaue Rücksicht nahm.

Kelle, s. Röhre.

Keller, Carl, geb. zu Dessau, am 16. October 1784. Sein Vater Johann Gotthilf K., war dort Kammermusikus und Hoforganist; doch starb er zu früh, als daß er der Lehrer seines talentvollen Sohnes hätte werden können. Dieser ward von mehreren Mitgliedern der Dessauer Hofkapelle auf den gangbarsten Orchesterinstrumenten unterrichtet, hatte aber von jeher die vorherrschendste Neigung zur Sänger-Carrière und wollte auch, nachdem sich seine schöne Sopranstimme nach der Mutation in einen angenehmen Bariton umgesetzt hatte, ein Engagement beim Theater annehmen. Dieses Vorhaben scheiterte an dem Widerwillen seiner Mutter und übrigen Verwandten gegen das Schauspielerleben und er griff nun zur Flöte, um sich auf derselben zum Virtuosen zu bilden. Er war damals bereits 18 Jahre alt; durch rastlosen Fleiß und unterstützt von einem großen Talent, brachte er es aber binnen zwei Jahren so weit, daß er nach Verlauf dieser Zeit schon als wirklicher Virtuos auftreten konnte. Der allgemeine Beifall, den er erhielt, machte ihm Muth und Lust zum Reisen. Sein erster Ausflug war nach Leipzig und von da ging er nach Berlin, wo Reichardt ihn als Flötisten in der Kapelle anstellte und sein treuer und belehrender Freund wurde, mit dem er auch in der damaligen Kriegszeit nach Kassel ging, wo er als erster Flötist in der Hofkapelle und Lehrer der Königin von Westphalen im Gesang und Guitarrespielen sieben glückliche Jahre verlebte. Nach Aufhebung des Königreichs Westphalen ging er nach Stuttgart, erhielt

hier auch alsbald eine Stelle in der Hofkapelle, gab dieselbe aber schon nach zwei Jahren wieder auf und unternahm eine große Reise durch Deutschland, Ungarn, Frankreich Holland u. s. w. Diese Reise beschloß er in Wien; doch blieb er auch nur anderthalb Jahre hier und folgte dann einem Rufe nach Donaueschingen in die Kapelle des Fürsten von Fürstenberg. Mit den Geschäften dieser Stellung verband er nachgehends die Leitung des Theaters, auf dem er dann und wann selber auch in komischen Rollen auftrat, und das Unterrichtgeben in einem kleinen Conservatorium, daß er errichtet hatte. 1849 erhielt er seine Pension und ging nach Schaffhausen, wo er am 19. Juli des J. 1855 starb. — Seine Flötenkompositionen, mehr aber noch seine Lieder erfreueten sich einer großen Beliebtheit; von den Letzteren wurden besonders die Polonaise „Kennst du der Liebe Sehnen?" und das „Helft, Leutchen, mir vom Wagen doch" Lieblinge aller Stände. — Seine Frau, Wilhelmine K., geborene Meierhofer aus Karlsruhe, (daselbst 1809 geb.) war eine gutgebildete Sängerin (Schülerin von Berger, Löhle und der Sassi) und wurde, nachdem sie in ihrer Vaterstadt schon eine Anstellung gehabt und sich (1826) mit K. verheirathet hatte, als fürstl. Kammersängerin am Theater zu Donaueschingen engagirt.

Keller, Fortunat, s. Chelleri.

Keller, Gottfried, in Deutschland geboren, ließ sich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu London als Klavierspieler nieder und scheint eines bedeutenden Rufes in England genossen zu haben. Aus der Vorrede zu einem Sonatenwerke, welches er gemeinschaftlich mit einem gewissen Finger komponirte, kann man schließen, daß er 1710 bei der Privatmusik der Königin Anna angestellt war. Gestorben ist er aller Wahrscheinlichkeit nach um 1721. Man kennt von ihm: „6 Sonate a cinque, cioè 3 a 2 Violini, Tromba o Oboe, Viola e Continuo, e 3 a 2 Flauti, 2 Oboi o Violini e Basso Cont; 6 Sonate a 2 Flauti e Basso cont". Letztere sind nach seinem Tode herausgekommen, eben so wie das theoretische Werk „A complete Method for attaining to play a thorough-bass upon either organ, harpsichord or theorbo-lute" etc. Dies ist nach Hawkins Bemerkung die zweite von allen Generalbaßschulen, die in englischer Sprache erschienen sind. Sie erschien auch noch einmal als Anhang zu der von Pearson besorgten dritten Auflage von Dr. Holder's „Treatise of the natural grounds and principles of Harmony" etc. (London, 1731).

Keller, Max, geb. um 1770 zu Trostberg, wo sein Vater Förster war, erhielt schon frühzeitig Musikunterricht und kam in seinem 10ten Lebensjahre als Singknabe in die Benediktiner-Abtey Seeon. Hier blieb er bis in sein 18tes Jahr. Während dieser Zeit erhielt er den gewöhnlichen Klosterunterricht in den Elementargegenständen, und Anleitung im Orgelspielen und im Generalbaß von seinem älteren Bruder, Joseph K., der in der nämlichen Abtey als Organist angestellt war. Als Joseph seine Stelle in Seeon aufgab, wurde sie unsrem Max übertragen, welcher sie 10 Jahre bekleidete und während dieser Zeit auch mit Mich. Haydn in Salzburg in Verbindung trat, den er öfter besuchte, um von seinem Unterrichte zu profitiren. Von Seeon kam K. nach Burghausen und

drei Jahre darauf als Kapell-Organist nach Altöttingen, wo er im J. 1842 (damals 72 Jahre alt) noch war. — Man hat von ihm viele schätzenswerthe Kirchensachen aller Art, Orgelstücke, Schullieder, Cantaten u. s. w.

Kellermann, Christian, geb. zu Randers in Jütland am 27. Januar 1815, der Sohn eines Kaufmanns, war ebenfalls zur merkantilischen Laufbahn bestimmt, folgte aber seiner Neigung zur Musik und ging in seinem 15ten Jahre nach Wien, wo er unter Merks Leitung fünf Jahre lang im Violoncellspielen sich ausbildete und eine bedeutende Virtuosität erlangte. Darauf machte er eine Kunstreise durch Oesterreich und Ungarn und ging 1837 nach Paris, wo er mit ungetheiltem Beifall auftrat. Hier machte er auch Ole Bull's Bekanntschaft und reiste einige Zeit mit diesem zusammen.

Kellner, David, der Verfasser des in der Zeit von 1732 bis 1796 zu Hamburg acht Mal aufgelegten Werkes „Treulicher Unterricht im Generalbaß, worin alle Weitläufigkeit vermieden, und dennoch ganz deutlich und umständlich allerhand sothane neuerfundene Vortheile an die Hand gegeben werden" ꝛc., war Hauptmann in hamburgischen Diensten (Einige schreiben: in schwedischen) und zugleich ein geschickter Lauten-Virtuos. Für sein Instrument hat er auch viele kleinere Sachen komponirt, als Fantasien, Ciaconnen, Rondo's, Giguen u. s. w., die nicht minder als jenes theoretische Werk beliebt waren und auch 1747 in einer besondern Sammlung zu Hamburg im Druck erschienen.

Kellner, Georg Christoph, Literator und Lehrer in Mannheim in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und gestorben im September des J. 1808, hat unter anderen Schriften auch herausgegeben: „Ueber die Charakteristik der Tonarten" (Breslau 1790) und „Ideen zu einer neuen Theorie der schönen Künste überhaupt und der Tonkunst insbesondere" (in dem Deutschen Magazin von Eggers, August 1800); ferner hat man von ihm Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung und eine „Neue Klavierschule für Anfänger".

Kellner, Johann Peter, geb. zu Gräfenrode in Thüringen am 24. Sept. 1705, wurde zuerst von dem dortigen Kantor Nagel im Klavierspielen unterrichtet und seine ferneren Lehrer in der Musik waren dann: des genannten Nagels Sohn, Cantor in Dietendorf, der Organist Schmidt in Celle und endlich der Organist Quehl in Suhla, bei dem er vornehmlich die Komposition studirte und bis in sein 17tes Jahr blieb. In seinem 20sten Jahre ward er als Cantor nach Frankenhayn berufen und 2½ Jahr später in gleicher Eigenschaft nach seinem Geburtsorte, wo er in den letzten 80er Jahren starb. Er soll ein trefflicher Orgelspieler gewesen sein und hat auch Viel komponirt. Gestochen sind von seinen Sachen Präludien und Fugen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten für Klavier, variirte Choräle für Orgel, mehrere sogenannte Suiten unter dem Titel „Manipulus musices". Größere und kleinere Kirchensachen und viele kleinere Stücke für Klavier und Orgel noch sind Manuscript geblieben. — Sein Sohn und Schüler war der einst sehr berühmte Orgelspieler und Komponist Johann Christoph K. Derselbe wurde am 15. August 1736 zu Gräfenrode geboren und genoß außer dem Unterrichte seines Vaters auch noch den von Benda in Gotha. Nachdem er von diesem entlassen

worden war, machte er eine große Reise durch Deutschland und Holland, lebte einige Zeit im Haag und in Amsterdam und kam endlich nach Cassel, wo er als Organist an der katholischen Hofkapelle angestellt wurde und 1803 starb. — Gedruckt sind von ihm: Klavier-Konzerte und Sonaten, Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncello, Orgelsachen verschiedener Art, die Operette „Die Schadenfreude" (in Cassel aufgeführt und 1782 auf seine Kosten gedruckt), ein theoretisches Werk „Grundriß des Generalbasses, eine theoretisch-praktische Anleitung, für die ersten Anfänger entworfen" (1788 zuerst und 1796 schon in siebenter Auflage erschienen). Mehrere Passions-Oratorien und viele andere Kirchensachen sind Manuscript geblieben.

Kelly, Graf von, nach Gerber's Versicherung ein ausgezeichneter englischer Musik-Dilettant, in London geb. und dort auch um 1789 gestorben. Vor einer Reise nach Deutschland, die er um 1770 unternahm, soll er kaum gewußt haben, wie man die Violine hält, und in Mannheim erst, wo er sich längere Zeit aufhielt, bildete er sich unter des ältern Stamitz Leitung sowohl im Violinspielen als auch in der Komposition so wunderbar schnell aus, daß er nach seiner Zurückkunft in London in beiden Beziehungen Staunen erregte. Er komponirte nun mehrere Ouvertüren, Sinfonien, Streichtrio's und mehrere Opern, darunter eine, die den Titel „Feudal times" führt.

Kelly, Michael, geb. 1764 zu Dublin, wo sein Vater Weinhändler war, zeigte schon frühzeitig große Anlagen für Musik und spielte bereits in seinem 11ten Jahre ziemlich fertig Klavier. Von Rauzzini, der damals in Dublin fixirt war, erhielt er bis in sein 16tes Jahr Gesangs-Unterricht, ging aber dann nach Neapel, wo er durch die Empfehlung des englischen Gesandten, Sir Hamilton, auf das Conservatorium di Loretto kam und hier hauptsächlich von Fenaroli unterwiesen wurde. Nachgehends machte er die Bekanntschaft des berühmten Sängers und Gesanglehrers Aprile, der, grade ein Engagement nach Palermo habend, ihn mit dorthin nahm und unentgeldlich im Gesang unterrichtete. Nachher debütirte er als Tenorsänger auf den Theatern in Livorno und Florenz und hatte nach und nach Erfolge auf fast allen bedeutenden Theatern Italiens. Dann war er in Wien engagirt, wo Mozart den Basilio in seinem „Figaro" für ihn schrieb, und ging 1787 nach London, wo er auf den Theatern Drury-Lane und Haymarket sang, später, als seine Stimme abgenommen hatte, auch einige Zeit Musikdirektor war und im J. 1825 starb. — Er war ein vortrefflicher Gesangskünstler und hat auch komponirt, zuerst nur kleinere Gesangssachen, von 1797 an aber auch Opern und zwar 60 an der Zahl, von denen allen nur einige Arien durch den Druck veröffentlicht wurden und die complett der Vergessenheit anheim gefallen sind. Wer die Titel dieser Opern zu erfahren wünscht, schlage in der „Musical Biography" (London, 1814) und im „Dictionary of Musicians" (London, 1824) nach. Nach seinem Tode fand man unter seinen Papieren eine Art Memoiren-Werk, das auch 1826 in zwei Bänden zu London herauskam und den Titel führt: „Reminiscences of the King's Theatre and Theatre Royal Drury-Lane, including a period of nearly half a rentury, with original anecdotes of many distinguished persons,

political, literary and musical". Es ist neben vielem Unnützen doch auch vieles Interessante über musikalische Personen und Zustände in dem Buche.

Kellway, (spr. — weh), Joseph, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Organist an der Martinskirche in London und später auch Musiklehrer des Königs Georg III., war in der Harmonielehre und in der Komposition ein Schüler Geminiani's. Eine besondere Stärke besaß er im Improvisiren, und in dieser Beziehung schätzte ihn sogar Händel; in seinen niedergeschriebenen Kompositionen aber war er steif, trocken und unerquicklich. Vielleicht hätte er auch niemals eine Komposition herausgegeben, hätte nicht Johann Christian Bach kurz nach seinem Amtsantritte als Musikmeister der Königin dieser ein Werk Sonaten dedicirt. Nun meinte er, müsse er, (K.), als Musikmeister des Königs, um nicht zurückzustehen, ein Gleiches seinem erhabenen Schüler thun; leider aber fielen die Sonaten schlecht aus und man verlangte gar nicht wieder nach einer Komposition von ihm, sondern erfreute sich nur an seinen freien Orgelfantasien und an seinen Klavier-Vorträgen fremder Werke, von denen er namentlich die Scarlatti'schen Sonaten mit großer Meisterschaft gespielt haben soll.

Kelz, Johann Friedrich, geb. am 11. April 1786 zu Berlin. Seine Eltern waren unbemittelt, und da er sehr viel Lust und Anlage zur Musik zeigte, so kam er nach beendigtem Schulunterricht bei dem damaligen Stadtmusikus Fuchs in Berlin förmlich in die Lehre. Mußte er sich in diesen Verhältnissen auch ziemlich mit allen Instrumenten vertraut zu machen suchen, und konnte er dabei unmöglich zu irgend einem Grade von Vollkommenheit auf einem von denselben gelangen, so widmete er sich doch damals schon so viel als möglich vorzugsweise dem Violoncello, auf dem er sich eine ansehnliche Fertigkeit erwarb. Im J. 1801, als er aus der Lehre getreten war, begab er sich nach Oels in Schlesien zu seinem Oheim A. F. Metke, welcher damals der Kapelle des Herzogs Friedrich August von Braunschweig-Oels vorstand und der ihm eine Anstellung in derselben verschaffte. Nun studirte er ausschließlich sein Lieblings-Instrument, das Violoncell, und sein Oheim ertheilte ihm auch den gründlichsten Unterricht auf demselben. Nach dem Tode des Herzogs in seine Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er 1811 dort in der königlichen Kapelle als Kammermusikus und erster Violoncellist angestellt, nachdem er noch weitern Unterricht von dem berühmten Duport erhalten hatte. Vor einiger Zeit ist er pensionirt worden. — In der Komposition hat er, wenige Lectionen ausgenommen, welche ihm Zelter darin ertheilte, gar keinen weitern Unterricht gehabt, sondern er ist stets nur Autodidakt geblieben. Im J. 1815 erschien sein erstes Werk im Druck: es war eine Klaviersonate und es folgten ihr nach und nach eine beträchtliche Anzahl von Tonstücken verschiedenster Gattung für allerlei Instrumente, besonders aber für Pianoforte, Violine und Violoncello, die meist recht Angenehmes enthalten. (20 Fugen für Streichinstrumente sind in Sammlungen bei Trautwein und Lischke in Berlin herausgekommen).

Kelz, Matthäus, ein Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, aus Bautzen gebürtig, studirte seine Kunst in Italien, ward dann 1626 Cantor in Stargard und einige Jahre später in Sorau, wo er auch starb, man weiß aber nicht

wann. Man nennt von ihm die theoretischen Werke: „Isagoge musicae“ und „Tractatus de arte componendi“ (welche aber schon zu Prinz's Zeiten so selten waren, daß er nur mit vieler Mühe sie sich verschaffen konnte, um Auszüge daraus zu machen) und die Kompositionen: „Operetta nuova oder evangelische Sonntagssprüche von Advent bis Palmarum auf eine leichte, doch reine italienisch Villanellische wie auch Dialogen-Manier für 3 Stimmen“ (1636), „Primitiae musicales oder Concentus novi harmonici, aus Sonaten, Intraden, Balletten, Sarabanden, Allemanden, Gagliarden u. s. w. für 2 Violinen, Baß und Generalbaß bestehend“ (Ulm 1658) und „Exercitationum musicarum a Violino e Viola da Gamba etc.“ (Augsburg, 1669).

Keman, der Name einer türkischen Violine.

Kemble, Adelaide, eine Tochter des berühmten englischen Schauspielers Charles Kemble, wurde 1814 zu London geb. und von ihrem Vater mit Hülfe guter Lehrer zu einer ausgezeichneten dramatischen und Konzertsängerin gebildet. 1831 debütirte sie auf dem Coventgarden-Theater, dessen Director ihr Vater war, mit großem Erfolg, erhielt gleich darauf ein Engagement an der genannten Bühne und sang inzwischen auch mit großem Beifall auf dem Drury-Lane-Theater und in mehreren Provinzstädten. Ende des Jahres 1836 machte sie eine Reise auf den Continent, kam zunächst nach Deutschland, wo sie in Konzerten sich hören ließ, sang 1838 in Paris und ging 1839 nach Italien, wo sie an mehreren bedeutenden Bühnen engagirt wurde. Spätere Nachrichten über sie fehlen uns.

Kemmlein, Georg Michael, geb. 1785 in Dingsleben zwischen Koburg und Meiningen, erhielt bereits im 5ten Jahre von seinem Vater, dem dasigen Schullehrer und einem geschickten Orgelspieler, Musikunterricht, durch welchen sein Talent so schnell entwickelt wurde, daß er schon im 8ten Jahre dessen Stelle auf der Orgelbank zu vertreten vermochte. Im 13ten Jahre bezog er das Gymnasium zu Schleusingen, wo er durch seine schöne Stimme die Aufmerksamkeit des Cantors Staep erregte, durch welchen er auch mit der Theorie der Musik bekannt gemacht wurde. Im J. 1806 ging er nach Jena, um sich der Theologie zu widmen. Auch hier setzte er seine musikalischen Uebungen mit Lust und Eifer fort und wurde durch seine schöne, trefflich ausgebildete Baritonstimme, so wie durch seine für die damalige Zeit ausgezeichnete Fertigkeit im Klavierspielen für mehrere Jahre eine Hauptzierde der dasigen akademischen Konzerte und musikalischer Privatzirkel. Dadurch empfahl er sich dem Landrathe von Dankelmann auf Lodersleben bei Querfurth, der ihn zum Lehrer seiner Kinder berief. Nach einem dreijährigen Aufenthalte in dem Hause des Genannten kehrte er nach Jena zurück, wo ihm 1812 das mit einer Lehrerstelle an der Bürgerschule verbundene Cantorat übertragen wurde. Außer seinen Amtsgeschäften beschäftigte er sich viel mit Musikunterrichtgeben und dirigirte auch mehrere Gesangvereine. Von seinen zahlreichen, zum Theil schätzbaren Kirchenkompositionen sind nur wenige (in Kalbitz's Archiv) im Drucke erschienen.

Kempelen, Wolfgang von, ein berühmter Mechaniker, geb. zu Preßburg im J. 1729, war in seinen jüngeren Jahren Referendar bei der ungarischen Hofkanzlei in Wien, dann wirklicher Hofrath und starb im April des J. 1804.

Er erfand eine vielbesprochene größere Schachmaschine, dann aber auch construirte er eine Maschine, welche die Sprache eines dreijährigen Kindes täuschend nachahmte. Die Beschreibung dieser Maschine gab er in seinem, jedem denkenden Gesanglehrer nützlichen und interessanten Buche: „Mechanismus der menschlichen Sprache, nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine" (Wien 1791).

Kenet oder **Kent**, s. Meleket.

Kenn, P., ein Hornvirtuos, in Deutschland um die Mitte des 18ten Jahrhunderts geboren, kam 1782 nach Paris und wurde im darauf folgenden Jahre als zweiter Hornist an der großen Oper angestellt. Als 1791 das Musikcorps der Nationalgarde errichtet wurde, trat K., wie so viele andere Künstler, bei demselben ein und wurde auch demzufolge als Professor bei dem in's Leben gerufenen Conservatorium angestellt. Bei der Reform dieser Anstalt im J. 1802 verlor er aber seine Stelle und nur Domnich und Friedr. Duvernoy wurden als Hornlehrer beibehalten. Im J. 1808 zog er sich von seiner Stelle in der großen Oper zurück, wurde pensionirt und erhielt seinen Schüler Dauprat zum Nachfolger. — Man hat von K., der als ein tüchtiger Künstler gerühmt wird, mehrere Sammlungen Duette für Hörner, Duo's für Klarinette und Horn und Trio's für Hörner.

Kennedy, Miß, eine ausgezeichnete englische Theatersängerin in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhdts., die aber, noch sehr jung, schon im J. 1781 starb.

Kennis, Guillaume Gommar, geb. zu Lüttich um 1720 und war Musikdirektor an der Kirche St. Pierre zu Löwen, in welcher Stadt er auch im J. 1781 starb. Er galt für den fertigsten Violinspieler seiner Zeit in Belgien und die Kaiserin Maria Theresia, entzückt von seinem Spiele, machte ihm eine vortreffliche Stainersche Geige zum Geschenk. K. hat Violinduette, Streichtrio's, Violin-Concerte und Sinfonien in den Druck gegeben.

Kent, Jacob, geb. zu Winchester am 13. März 1700, kam als Chorknabe an die Cathedrale seiner Vaterstadt und wurde hier vom Organisten Vaughan Richardson in den Elementen der Musik unterrichtet, worauf er dann als Sängerknabe an die königliche Kapelle kam. Dort beendigte er seine Studien unter der Leitung des Dr. Croft. Nachgehends wurde er Organist zu Findon in Northamptonshire, dann am Trinity-College zu Cambridge und 1737 endlich an der Cathedrale seiner Vaterstadt Winchester. Letztere Stelle hatte er 40 Jahre inne, bis an seinen Tod, der Ende des Jahres 1776 erfolgte. Er gab nie viel auf seine Kompositionen und erst kurz vor seinem Tode vermochten ihn seine Freunde, eine Sammlung von 12 vierstimmigen Anthems herauszugeben; später gab Corfe, Organist zu Salisbury, eine weitere Sammlung von Kirchenstücken K's heraus. In Boyce's „Cathedral music" und Page's „Harmonia sacra" befinden sich ferner einige Anthems von K.

Kenthorn, s. Klappenhorn.

Keras. Ursprünglich heißt das Wort κέρας Horn überhaupt, Alles was aus Horn bereitet oder hornartig geformt ist; dann gebrauchten es auch die Griechen als Gattungsnamen für ihre Horninstrumente, wie wir Horn, ohne noch an die verschiedenen Arten der Hörner zu denken; endlich war es bei ihnen

der Name eines bestimmten Hornes, das dem weiter unten beschriebenen althebräischen Keren und unseren Zinken ähnlich gewesen sein soll.

Keratinae (von dem griechischen Wort κέρας = Horn) — eigentlich ein hornenes oder hornartiges Instrument; die Griechen nannten aber insbesondere das Krummhorn oder die Posaune so, weil diese bei ihnen noch die Gestalt eines großen krummen Hornes hatte.

Kerber, Johann Christoph, geb. zu Alt-Brandenburg am 15. Mai 1685 und gestorben als Stadt- und Kirchenmusikus zu Berlin im Februar des Jahres 1713, war seiner Zeit als Tanzcomponist berühmt.

Keren, ein Blasinstrument der alten Hebräer, welches gemeiniglich durch Horn übersetzt wird. Es hatte die Form unsres Zinkens, war aber nicht aus Holz, sondern aus einem Widder- oder Kuhhorn verfertigt, und wurde, da es nur 1, höchsten 2, aber starke Töne von sich gab, hauptsächlich zur Ankündigung des Gottesdienstes gebraucht.

Kerl, Johann Caspar von, geb. 1625 in Sachsen, aber schon von früher Jugend an in Wien unter der Anleitung des Hofkapellmeisters Valentini, und nachher auf Kosten Kaiser Ferdinands III. in Rom durch den trefflichen Meister Carissimi (und vielleicht auch durch den berühmten Frescobaldi) zu einem der berühmtesten Tonsetzer und Orgelspieler seiner Zeit ausgebildet. Bei der Krönung Leopold's I. zu Frankfurt producirte er sich vor dem Hofe auf der Orgel, indem er, nach einem fantasiereichen Präludium, ein ihm vom Kaiser selbst gegebenes Fugenthema mit größter Meisterschaft aus dem Stegreife durchführte; nachher führte er auch eine von ihm komponirte Messe auf, und der Kaiser voll Bewunderung über seine Leistungen, erhob ihn in den Adelstand, so wie die Churfürsten von Baiern und von der Pfalz ihm die Kapellmeisterstellen an ihren Höfen anboten. Er entschied sich für die Baierischen Dienste, trat 1658 sein neues Amt in München an und wirkte während zweier Decennien in höchst ausgezeichneter Weise. Doch soll Neid und Scheelsucht der dort eingenisteten Italiener nicht lässig gewesen sein und dem graden, ehrlichen Deutschen manche bittere Stunde bereitet haben. Er rächte sich dafür auf eine originelle Weise, indem er ein äußerst schwieriges Tonstück entwarf, woran die geübtesten Sänger scheiterten und dem öffentlichen Gespötte anheimfielen. Ueberdrüssig endlich der ewigen Neckereien ging K. 1677 als Domorganist bei St. Stephan nach Wien; er muß jedoch später wieder an seinen vorigen Platz zurückgekehrt sein, denn er starb 1690 in München und liegt mit dem Titel eines churfürstl. Hofkapellmeisters dort begraben. — Bekannt sind von ihm Messen, Motetten und andere Kirchenstücke, Orgelsachen u. s. w., theils im Druck erschienen, theils Manuscript. Auch ein theoretisches Werk „Compendiose relazioni sopra il Contrapunto" (Manuscript) wird ihm zugeschrieben.

Kerle, Jacob von, geb. zu Ypern in Flandern in dem ersten Viertel des 16ten Jahrhunderts, war Kanonikus in Cambrai und Chordirektor an einer Kirche daselbst, dann aber Kapellmeister Kaiser Rudolph's II., wie es die Unterschrift einer seiner Messen über die Tonleiter ut, re, mi, fa, sol, la beweist. Es scheint, daß er in seiner Jugend Italien besucht und sich ungefähr 10 Jahre

daselbst aufgehalten haben, denn seine ersten Werke sind in Venedig von 1562—1571 gedruckt worden; vielleicht war er im Gefolge eines der niederländischen Prälaten, welche den letzten Sitzungen des Concils zu Trient beiwohnten. Wenigstens hat er Gebete für den glücklichen Erfolg des Concils in Musik gesetzt. In den 90er Jahren des 16ten Jahrhunderts muß er noch gelebt haben, denn seine obenerwähnte Messe über die Tonleiter hat er Gregor XIV. dedicirt, der bekanntlich erst am 5. Decbr. 1590 erwählt wurde. — Erschienen sind von ihm viele Messen, Motetten, Madrigalen, Kirchen- und weltliche Gesänge; das Archiv der päpstlichen Kapelle enthält Messen im Mscrpt. von ihm.

Kern ist bei einer metallenen Orgelpfeife eine auf dem Pfeifenfuß festgelöthete horizontal liegende Platte, die nach dem Aufschnitt der Pfeife hin schräg, etwa in einem Winkel von 60° von unten nach oben zu, scharf abgekantet ist, welche Abkantung Sehne genannt wird und die etwa ¼-Strich tiefer als das Unterlabium liegt, mit diesem parallel läuft und hier die Lichtspalte bildet. Der Kern ist ungefähr 6 bis 7 Mal stärker als die Platte, aus welcher die Pfeife gemacht ist, und läuft nach hinten hin ein wenig schwächer aus. Ihre Form ist bis zur Sehne hin zirkelrund; sie bedeckt den Pfeifenfuß nur so weit, als es zur Bildung der Lichtspalte nöthig ist. Die Bestimmung des Kernes ist, daß der aus dem Pfeifenfuß strömende Wind, den ihm das Unterlabium zuführt, sich an ihm schneide, vermöge seiner schrägen Sehne, dem Oberlabium und dem Innern der Pfeife zugeführt werde, wodurch sich das Oberlabium in eine erzitternde Bewegung setzt und so mit dem ebenfalls oscillirenden Pfeifenkörper den Ton, nach Maßgabe der Pfeifen-Länge und Weite, formirt.

Kernpfeifen heißen alle mit einem Kern versehene Pfeifen.

Kernspalte, s. Lichtspalte.

Kernwand, s. Labialwand.

Kerpen, Friedrich Hugo Freiherr von, ein geschickter Dilettant aus der letzten Hälfte des 18ten und dem Anfange des 19ten Jahrhunderts. Um 1780 lebte er als Domcapitular in Würzburg und war zugleich Vorsteher des dasigen ansehnlichen Liebhaber-Konzerts, in dem er das Violoncell auf eine angenehme Art spielte. Im J. 1790 ging er nach Mainz und später nach Heilbronn, wo er wahrscheinlich auch gestorben ist; wir wissen aber nicht wann. — Von seinen Kompositionen, die in einem fließenden und gefälligen Style geschrieben sind und zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, sind zu nennen: die Opern: „der Schiffbruch", „die Räthsel", „Adelheid von Ponthieu", das Melodrama „Cephalus und Procris", ein- und mehrstimmige deutsche und italienische Lieder und Gesänge, Streichquartette, Trio's für Klavier- und Streichinstrumente, Sonaten für Klavier mit und ohne Begleitung, Variationen u. s. w.

Kerzel oder **Kerzelli**, Michael, Violinvirtuos und Komponist, um 1760 in Wien geb., ging aber schon um 1786 von seiner Vaterstadt weg und habilitirte sich in Moskau, wo er auch einige russische Opern schrieb, z. B. „der Dorfzauberer". Außerdem hat man von ihm Streichtrio's, Quartett- und Violinduo's, Solo's für Violine.

Kessel, s. Pfeifenkessel.

Kessel, Johann Christian Bertram, geb. zu Lengefeld um 1766, machte seine Studien in Leipzig, kam 1794 als Cantor-Adjunkt nach Frankenhausen und 1794 als Cantor und Lehrer nach Eisleben, wo er am 19. Juni 1823 starb. — Man kennt von ihm einige Kirchensachen und ein theoretisches Werk „Unterricht im Generalbasse zum Gebrauch für Lehrer und Lernende", Leipzig 1790. (Ein Supplement dazu erschien in derselben Stadt noch im J. 1790, und 1791 eine zweite Auflage des ganzen Buches).

Kesselpauke, s. Pauke.

Keßler, Ferdinand, geb. zu Frankfurt a. M. und gestorben daselbst am 22. Oktbr. 1856, in seinem 63sten Lebensjahre, war ein tüchtiger Klavierspieler und durchgebildeter Theoretiker, als letzterer ein Schüler Vollweiler's. Er gehörte zu Denjenigen, die gar kein Bedürfniß und auch kein Talent haben, Etwas aus sich zu machen, wie man zu sagen pflegt, lebte harmlos seinen Studien, plagte sich sein Lebenlang mit Lectioniren und konnte, trotz seiner vielfachen und guten musikalischen Kenntnisse, es nie weder zu eigentlicher und verbreiteter Anerkennung, noch zu einer seinen Fähigkeiten angemessenen Stellung bringen. An Kompositionen hinterließ er eine große Oper, Sinfonien, Quartette, Sonaten, Variationen; nur Weniges ist von allen diesen Sachen gedruckt. — Ein J. C. Keßler hat sich in neuerer Zeit durch Kompositionen für Klavier, namentlich durch treffliche Etüden, vortheilhaft bekannt gemacht. Wenn wir nicht irren, lebte er eine Zeit lang in Lemberg.

Kette, Albrecht, geb. 1726 in einem kleinen Orte unweit Schwarzenberg, erhielt den ersten Unterricht in der Musik und namentlich im Klavierspielen. von seinem Vater, der Schullehrer war, leider aber sehr früh starb. Indessen war K. bereits so weit gekommen, daß er, obschon noch nicht 11 Jahr alt, eine Zeit lang dessen Dienst versehen konnte. Als er später in Würzburg studirte, wirkte in musikalischer Hinsicht besonders der Dom- und Hoforganist Bayer auf ihn, bei dem er längere Zeit Unterricht hatte. Als dieser 1749 starb, erhielt K. seine Stelle und binnen Kurzem erfreute er sich eines so guten und verbreiteten Rufes, daß er von den meisten Organisten der Gegend zum Muster gewählt wurde. Er starb im J. 1767. Seine Kompositionen — viele Kirchensachen, Orgel- und Klavier-Konzerte, kleinere Orgelstücke u. s. w. — sind Manuscript geblieben.

Khayll, Gebrüder, stammen aus Herzmanmiestec in Böhmen. Joseph, der älteste, geb. am 20. August 1781, erlernte beim Stadtmusikus in Wiener-Neustadt sämmtliche Blasinstrumente, unter denen er besonders auf der Oboe große Fortschritte machte. Seine vielseitigen Fertigkeiten verschafften ihm bald eine Stelle als Regiments-Kapellmeister, welche er geraume Zeit hindurch rühmlichst bekleidete. Eine leider allzufrühe Abnahme der Kräfte bewog ihn, den zwar einträglichen, aber auch anstrengenden Posten zu quittiren; er trat nun als Solo-Oboist in das wiener Hofopern-Orchester und wurde 1813 auch in die kaiserl. Hofkapelle aufgenommen. Allein ein immer mehr um sich greifendes Brustübel nöthigte ihn auch hier, jenem seinem Lieblingsinstrumente, auf dem er so Bedeutendes leistete, gänzlich zu entsagen; nach einem langwierigen

Siechthum wurde er zur Viola versetzt (im J. 1828). Aber schon am 24. Januar 1829 entriß ihn der Tod seiner zahlreichen, unversorgten Familie. — Der zweite Bruder, Anton, geb. den 7. April 1787, genoß mit dem Vorgenannten gleichen Unterricht bei ebendemselben Lehrer und bildete sich zum Trompetenvirtuosen. Die Aufnahme in das Wiener Hofopern-Orchester, verbunden mit der Ernennung zum Hoftrompeter, gewährte ihm eine sorgenfreie Existenz, als, im rüstigen Mannesalter, am 28. April 1834, ein Schlagfluß ihn dahinraffte. — Aloys, der dritte Bruder, geb. am 3. Juni 1791, kam frühzeitig nach Wien, entschied sich für die Flöte, wurde Gehring's Zögling und später Mitglied des Hofburgtheater-Orchesters sowie Professor am Conservatorium. Er hat mehrere angenehme Konzertstücke für sein Instrument komponirt.

Kienlen, Johann Christoph, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. in Polen geboren, lebte anfänglich in Posen und war daselbst Kapellmeister beim Fürsten von Radziwill; dann kam er als Musikdirektor an das Theater zu Augsburg, für welches er die Göthe'sche Oper „Claudine von Villabella" komponirte, und endlich, nachdem er einige Zeit in Paris gelebt hatte, wurdr ee in München als königl. Musikdirektor angestellt. Er starb 1830 zu Dessau im tiefsten Elend.

Kiensbeck, s. Keinspeck.

Kiesewetter, Johann Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von 1754 an, Kammerregistrator in Anspach und erster Violinist an der dasigen Kapelle, war aus Koburg gebürtig, und widmete sich, nach vollendetem Schulcursus, anfänglich unter Graf's Leitung der Flöte und Oboe; erst in seinen späteren Jahren ward die Violine sein Hauptinstrument und er einer der vorzüglichsten Meister auf derselben in der Benda'schen Manier. — Sein jüngster Sohn Christoph Gottfried K., geb. zu. Anspach am 24. Septbr. 1777, bildete sich ebenfalls unter seiner Leitung zu einem trefflichen Violinspieler, machte schon in jungen Jahren große Kunstreisen und nahm, von diesen zurückgekehrt, zuerst ein Engagement in Bentheim-Steinfurt an. Von da kam er nach Nenndorf, Ende des Jahres 1801 als fürstl. bernburgischer Kammermusikus nach Ballenstädt und 1803 als Konzertmeister nach Oldenburg. Hier blieb er bis 1815, ging dann nach Hamburg und verweilte daselbst bis zum J. 1821. In diesem Jahre ging er nach London und erwarb sich in Konzerten durch sein Spiel großen Beifall; jedoch konnte er, von Kabalen und Intriguen seiner Kollegen verfolgt, nie zu etwas Ordentlichem kommen und starb in sehr kümmerlichen Umständen am 27. Septbr. 1827. — Sein Spiel war noch viel brillanter als das seines Vaters. Auch hat er mehrere Violin-Konzerte komponirt, konnte aber nie bewogen werden, sie zu publiciren und haben sie sich nach seinem Tode verloren.

Kiesewetter, Raphael Georg, weiland K. Oesterr. Hofrath, Referendar im Hofkriegsrath und Kanzleidirektor, ein ausgezeichneter Musikschriftsteller und vornehmlich Forscher im Gebiet der mittelalterlichen Tonkunst. Er wurde den 29. August 1773 zu Holleschau in Mähren geboren, wo sein Vater als praktischer Arzt ansäßig war. In früher Jugend erhielt er Unterricht im Singen und Klavierspielen, jedoch oft unterbrochen und ohne sonderlichen Fortgang.

Von 1794 — 1801 war er bei der Reichsarmee unter Erzherzog Carl employirt und kultivirte während dieses Zeitraumes und trotz der unausgesetzten Reisen, neben anderen Instrumenten vorzugsweise die Flöte, auf der er eine große Fertigkeit erlangte. Nach Wien zurückgekehrt und dort fixirt, machte er sich in musikalischen Zirkeln durch seine sonore Baßstimme und durch seine Fertigkeit und Sicherheit im a vista Singen sehr beliebt; wahre Neigung aber zog ihn immer mehr zu dem wissenschaftlichen Theile der Kunst und noch 1803 studirte er bei Albrechtsberger den Generalbaß, so wie einige Jahre später bei Hartmann den Contrapunkt, jedoch zum eigentlichen Tonsetzer weder Beruf noch Talent fühlend. Seit 1816 hatte er eine Partituren-Sammlung alter Musik angelegt, welche, als ein Archiv für die harmonische Kunst, nicht sowohl durch die Masse, als durch die Seltenheit der aufgebrachten Proben in allen Stylen und aus allen Schulen zur erörternden historischen Vollständigkeit in ihrer Art höchst merkwürdig war. Viele der Meisterwerke dieser Sammlung wurden, wohl eingeübt, in seinem Hause zu Gehör gebracht, und durch sie wurde er zum biographischen Studium, so wie allmählig zu dem umfassenderen der Musikgeschichte und Musik-Literatur überhaupt geführt. Die Ergebnisse seiner interessanten und selbstständigen Forschungen hat er in vortrefflichen Abhandlungen zumeist in der Leipz. allg. mus. Zeitung niedergelegt. Als größere Werke von ihm sind zu nennen: „Geschichte der europäisch-abendländischen, d. i. unsrer heutigen Musik" (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1834, in einer zweiten Auflage, 1846); „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (eine von der holländischen Akademie gekrönte Preisschrift und 1828 in Amsterdam erschienen); „Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik" (1838); „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styls und den Anfängen der Oper" (1841); „Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt" (1842); „Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken" (1840); „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze" (1846). Alle diese Werke sind in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschienen. Als Herausgeber der Kandler'schen Bearbeitung des Werkes von Baini über Palestrina ist er unter Kandler (s. d.) genannt. Gestorben ist er in Baden bei Wien im Januar des Jahres 1850.

Kilitzschki, s. Schulz (Madame).

Kimmerling, Robert, geb. zu Wien am 8. Decbr. 1737, wurde als 16jähriger Jüngling in dem Benediktinerstift Mölk aufgenommen, und nach erlangter Majorennität ausgeweiht. Während er in seiner Vaterstadt die Theologie studirte, war Joseph Haydn, der bereits anfing aus der bisherigen Dunkelheit hervorzutreten, erst sein Lehrer in der Komposition, dann aber bald auch sein wärmster Freund. Er machte bedeutende Fortschritte unter diesem seinem Mentor und seine Erstlings-Versuche, in mehreren Trio's und Quartetten bestehend, fanden Beifall. Außerdem bildete er sich zu einem geschmackvollen Tenorsänger und tüchtigen Klavier- und Orgelspieler. Kaum hatte er das Ordenskleid empfangen, so übertrug ihm sein Abt das Amt eines Präfekten am

Mölker Gymnasium und eines Chordirektors, welche Posten er 16 Jahre lang bekleidete. Gestorben ist er am 5. Decbr. 1799 und hat viele Kirchensachen verschiedener Art hinterlassen, unter denen eine doppelchörige Messe in C allen seinen Zeitgenossen für ein Meisterstück galt.

Kindermann, August, ein sehr guter Opernsänger, geb. zu Berlin am 6. Februar 1816, war zuerst als Chorist und für kleinere Partien an der Oper seiner Vaterstadt engagirt und kam dann 1839 nach Leipzig. Hier trat er anfangs in tiefen Baßpartien auf; mit der Zeit aber verwandelte sich seine Stimme in einen Bariton und er sang nun fernerhin nur in Rollen, die der genannten Stimmgattung conform waren. Bis 1847 blieb er in Leipzig und dann kam er als erster Baritonist an das Hoftheater zu München, wo er augenblicklich noch ist. — Sein Stimmmaterial ist von wunderbarer Sonorität und Schönheit und eine große natürliche Begabung ersetzt ihm zum Theil eine nur mangelhafte musikalische und gesangstechnische Ausbildung.

Kindermann, Johann Erasmus, geb. zu Nürnberg am 29. März 1616 und gestorben daselbst am 14. April 1655 als Organist an der Aegidien-Kirche, gehörte zu den berühmtesten Orgelspielern und Komponisten seiner Zeit. Er gab Orgelsachen, Gesänge, Stücke für 3 Violen u. s. w. heraus.

Kindscher, Johann Ludwig Gottfried, geb. am 14 Oktbr. 1764 zu Dessau, genoß den Unterricht in der Musik bei dem herzogl. Musikdirektor Rust daselbst und wurde in der Folge als Lehrer der Musik und des Gesanges an der Hauptschule und am Seminar, sowie als Organist an der Schloß- und Stadtkirche seiner Vaterstadt angestellt. Gestorben ist er am 20. Oktbr. 1840. Er hat mehrere Sammlungen Lieder mit Klavier-Begleitung (darunter auch einige von ihm selbst in Kupfer radirte) herausgegeben, so wie die theoretischen Werke: „Das Semitoniam modi, oder Kenntniß und Behandlung des verminderten Septimen-Akkords" (Dessau, 1812 und in einer zweiten verbesserten Auflage ebendaselbst 1814) und „Anleitung zum Selbstunterricht im Klavier- und Orgelspielen, in besonderer Hinsicht auf richtige Kenntniß und Behandlung bezifferter Choräle ꝛc." (Leipzig, 1817 und in einer zweiten Auflage 1830).

Kindscher, Heinrich Carl Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, geb. den 16. Octbr. 1800 zu Dessau, erhielt von seinem Vater den ersten Unterricht im Klavierspielen und in der Harmonielehre, und ging dann im J. 1820 nach Leipzig, wo er sich unter Schicht in der Musik weiter ausbildete. Nach Dessau zurückgekehrt, wurde er der Nachfolger seines Vaters in dessen Stelle als Gesanglehrer am Gymnasium (1824), welche dieser, zunehmender Schwerhörigkeit wegen, nicht mehr versehen konnte, erhielt 1828 eine Anstellung in der herzogl. Kapelle (erst als Flötist, dann als Violinist) und übernahm im J. 1837 auch seines Vaters Musiklehrerstelle am Seminar. Im J. 1847 des Kapelldienstes entbunden, versah er lediglich sein Musik- und Gesanglehrer-Amt am Seminar und Gymnasium, bis er im Novbr. des J. 1854 als Musiklehrer an das neuerrichtete Seminar in Cöthen kam, wo er auch augenblicklich noch ist. — Außer Kompositionen für 3- und 4stimmigen Chorgesang (Leipzig, bei Friese), erschienen von ihm in anderen Sammelwerken vierstimmige Männerlieder und in

Becker's „Cäcilia" mehrere Choralbearbeitungen für die Orgel. Bei Häcker in Chemnitz hat er eine nach eigenen Grundsätzen verfaßte Violinschule herausgegeben, welche besonders die Beförderung und Erleichterung des Rein-Greifens zum Zweck hat. Außerdem lieferte er in verschiedene Musik-Zeitschriften theils freie theoretische Aufsätze, theils Kritiken über Orgel-, Gesang- und Klaviermusik, sowie über theoretische Werke. Alle diese Arbeiten verrathen ein gründliches und vielseitiges musikalisches Wissen. Seine Tochter, Emilie Marie Louise, verehlichte Nitzsche in Dresden, geb. zu Dessau am 28. Mai 1830, zeigte schon früh große Anlagen für Musik und bildete sich im Singen und Klavierspielen trefflich aus. Mehrere musikalische Zeitschriften enthalten Kunstberichte, musikalische Novellen u. s. w. von ihr, aus denen ihr tiefes Kunstgefühl, scharfes Urtheil und ihr gediegener Geist hervorleuchten.

King, 1) Robert, gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Musiker in der Kapelle des Königs Wilhelm zu London, wurde 1696 Baccalaureus der Musik zu Cambridge und galt damals in England für einen tüchtigen Komponisten. Von seinen Werken sind mehrere Vokalsachen in damaligen Sammlungen erschienen. — 2) William K., war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Organist an dem neuen Collegium zu Oxford und damals nicht minder als der Vorhergehende auch als Komponist in England berühmt. 1688 erschienen zu Oxford Gesänge seiner Komposition, mit Begleitung von Theorbe, Klavier oder Baß-Viole; die Texte sind von Cowley und anderen Dichtern. — 3) Charles K., wurde unter Dr. Blow als Chorschüler der Paulskirche zu London erzogen und darauf als Sänger an derselben angestellt. 1704 ward er Baccalaureus der Musik zu Oxford, dann, nach dem Tode Clarks, Lehrer der Chorknaben an St. Paul in London und endlich 1730 Vikar an derselben Kirche, wobei er noch einen Organistenposten an einer andern Kirche bekleidete. Gestorben ist er am 17. März 1745 und hat Kirchensachen von nur unbedeutendem Werthe hinterlassen. — 4) M. P. King, Klavierspieler und Komponist, lebte zu London in den letzten zwanziger Jahren des vorigen und zu Anfang des laufenden Jahrhunderts. Er hat mehrere Opern geschrieben, z. B. „False alarms", „the invisible Girl", „Matrimony", „One o'clock", „Timour the Tartare"; dann hat man von ihm ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Klaviersonaten, Rondo's, ein Quintett für Klavier, Flöte, Violine, Viola und Baß. 1800 erschien endlich auch zu London ein theoretisches Werk von ihm: „A general treatise on Music, particularly on Harmony or Thorough-Bass and its application in Composition, written on a new plan, tending to explain and illustrate the Science in general".

Kinky (zuweilen auch Kinsky geschrieben), Joseph, um 1790 zu Olmütz in Mähren geboren, machte, von seinem Onkel Dominik K., Professor und Priester des Piaristen-Ordens, unterstützt, seine wissenschaftlichen Studien und trieb nebenbei auch Musik. Um sein Glück zu versuchen, begab er sich nach Wien, ernährte sich dort vom Lectioniren, fand später einen Platz an der Viola im Orchester des Theaters an der Wien und wurde auch zum Einstudiren und Probe-Abhalten verwendet, wobei er so viel Anstelligkeit zeigte, daß ihn der damalige Opern-

dirigent, Ritter von Seyfried, zu seinem Adjunkten erwählte, welche Stelle er in der Folge ebenfalls am Kärnthnerthor=Theater bekleidete. Als der Direktor Stöger die gratzer Bühne übernahm, versah K. ein Jahrzehend lang das Amt eines Kapellmeisters bei derselben und folgte auch Stögern in gleicher Eigenschaft an das josephstädter Theater nach Wien. Hier blieb er aber nur kurze Zeit und zog sich dann nach seiner Geburtsstadt zurück, wo er fernerhin privatisirte. Mehrere Musiken zu Aumerschen Balletten und zu den beliebten Horscheltschen Kinder=Pantomimen, die er lieferte, verschafften ihm Beifall; dann schrieb er auch die Operetten „Der Fürst und der Rauchfangkehrer", „Lorenz als Räuberhauptmann", „Der Miethsmann", „Montag, Dienstag, Mittwoch" (gemeinschaftlich mit Gyrowetz und Seyfried), das Quodlibet „Sultan Wampum", nebst vielen Einlagstücken, Ouvertüren, Entr'akten, Märschen, Tanz= und Gesangs=Piecen.

Kinner von Scherffenstein, Magnus Martin, ein Gelehrter, Dichter und Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, geb. zu Leobschütz in Schlesien zu Anfang des Jahres 1534, studirte zu Wittenberg unter Melanchthon und wurde daselbst Professor der Poesie, dann in Leobschütz Stadtsekretär und Stadtmusikus und starb am 24. März 1597 auf einer Reise zu Baumgarten bei Frankenstein. In dem alten breslauer Gesangbuche befanden sich mehrere Lieder von ihm.

Kinnor, eigentlich **Kinnoor** (die LXX schreiben Kinnura), die älteste Harfe der Hebräer, die bald dreieckig, bald viereckig geformt war. Die dreieckige K. war bei den Leviten die gewöhnlichste. So sagt auch Hieronymus in einem Briefe an Dardanus, daß eine Harfe von besonderer Art bei den Hebräern sei im Gebrauch gewesen, nämlich mit 24 Saiten bezogen und in der Form eines griechischen Delta (Δ). Kircher theilt eine Beschreibung davon nach einem alten Gemälde mit, der zufolge die Saiten hätten quer aufgezogen sein müssen. Doch ist er kein gültiger Gewährsmann. Die LXX hätten das Wort gewiß nicht auch durch Cither übersetzt, wäre die Harfe Kinnor nicht der griechischen gewöhnlichen Harfe sehr ähnlich gewesen. Der Rahmen selbst war aus Fichtenholz vom Libanon und meistens reich verziert. Salomo soll 400,000 Stück solcher Harfen besessen haben. Die gewöhnliche Zahl der Saiten, womit sie bezogen waren, giebt Josephus zu 10 an; Andere behaupten, die K. sei mit 24, und noch Andere, mit 32 Saiten bezogen gewesen. Gespielt ward sie mit einem Plektrum, ungefähr wie unsre Cither, nur daß sie aufrecht gehalten wurde und kein Griffbrett hatte. Aber auch, daß ihre Saiten schon mit den Fingern gerissen wurden, findet man hie und da angedeutet. Der Resonanzboden war unten am Ende des Rahmens und deshalb war auch die Spielart stets abwärts gerichtet, d. h. man spielte mehr unten als in der Mitte oder wohl gar oben. Vgl. Psalm 33 und 72. Im Tempel zu Jerusalem waren stets wenigstens neun solcher Harfen auf der sogenannten Singbühne, öfters jedoch auch noch mehr.

Kinnura, s. den vorhergehenden Artikel.

Kinsky, s. Kinky.

Kirchen=Cantate, im Gegensatz zur weltlichen und Kammer=Cantate, eine solche Cantate, deren Textinhalt ein kirchlicher, geistlicher ist.

Kirchenkonzert, s. unter Ital. Musik und Viadana (Ludovico).

Kirchen-Komponist, -Compositeur, ein Tonsetzer, welcher Musikstücke kirchlichen Styles verfertigt.

Kirchengesang ist im Allgemeinen der Collectivbegriff für das Singen und Gesungene bei gottesdienstlichen Handlungen; im Besondern versteht man darunter den Gesang, mit dem die protestantische Gemeinde ihren Gottesdienst beginnt und schließt, also den Choral.

Kirchenmelodie, Kirchenweise ist gleichbedeutend mit Choralmelodie, d. h. der Melodie (Weise), nach welcher ein Choral gesungen wird.

Kirchenmusik ist die christlich-religiöse Musik, wie sie beim Gottesdienste der Nachfolger Jesu sich gestaltete vom Anfang des Christenthums bis jetzt. Daß in den ersten Zeiten christlicher Gemeinden unter den Judenchristen die jüdischen, unter den Heidenchristen wenigstens Anklänge der griechischen Tonweisen in die geheim gehaltenen Versammlungen der bedrängten Verbrüderten Eingang finden mußten, sobald irgend ein Gesang ihnen möglich wurde, liegt in der Natur der Sache, von welcher sich freilich nur Muthmaßliches mittheilen ließe. Selbst nachdem die neue Religion von Constantin dem Großen zu einer im Staate herrschenden erhoben worden war (325), hatte die Kirchenmusik, die zuerst im Morgenlande geübt wurde, noch keine andere Gestalt gewonnen. Ambrosius selbst, der sie gegen das Ende des vierten Jahrhunderts aus dem Orient nach dem Occident verpflanzte, hatte nichts Neues für sie gethan, als daß er die Melodien dem christlichen Cultus etwas gemäßer einrichtete. Ja so groß sich auch Manche die Veränderungen des kirchlichen Gesanges, die Gregor I. gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts herbeiführte, vorstellen mögen, so sind doch mindestens die acht Kirchentöne (authentische und plagalische) und ihre Tonweisen oder Scalen nichts Anderes als schon Dagewesenes, dem er vorzüglich die rhythmische Mannichfaltigkeit weltlicher Bewegung nahm, so daß vom Taktischen gar keine Rede war. Die Priester trugen ihre Gesänge recitativmäßig mit gehalten langsamer Dehnung vor, und die Chorsänger choralartig und unison. Die größte Sorge trug man für den Ton, für richtige Höhe und Tiefe desselben. Dazu hatte Gregor die Singschulen errichtet. Damit der Ton möglichst richtig getroffen würde, waren die alten Tonzeichen, die Neumen (s. d.) vereinfacht, aber keine ganz neue Tonschrift erfunden worden. Wie mangelhaft diese war, sieht man klar aus den Zugeständnissen der folgenden Jahrhunderte: daß der gregorianische Gesang verderbt sei, sowie aus den immer neuen Versuchen, eine andere Tonzeichenschrift auszufinden. Vom Harmonischen in unsrem Sinne war noch nicht die Rede, wie hätte sonst Hucbald mit seinem Organum auftreten und Guido von Arezzo ihm fast ohne die geringste Verbesserung in dieser Hinsicht noch im 11ten Jahrhundert nachfolgen können? Wo von irgend einem Systeme der Tonkunst gehandelt wird, geschieht es mit Rücksicht auf das griechische, das freilich mit der verschiedentlich angewendeten Diaphonie (s. d.) sich nicht mehr recht vereinigen lassen wollte, in Ermangelung eines andern, nur etwas haltbaren, aber dazu gezwungen werden mußte. Eine Stimme oder Stimmgattung sang die einfach choralartige Melodie, den Cantus firmus (s. d.), den die übrigen

mit fortlaufenden Quarten oder Quinten und Oktaven, Alles in grader Bewegung, oder auch öfter nicht begleiteten. Dieser fatale Umstand gab nun zu einer Menge von Versuchen und Mißhelligkeiten Anlaß, die nebst den Verehrungen übelverstandener Erleichterungsmittel des praktischen Gesanges, die Guido lehrte, zwar die Verwirrung noch größer machten, aber auch die Hülfe näher brachten. An verschiedenen Orten versuchten die Sänger zur Verschönerung der angegebenen Melodie sich selbst zu helfen, und sangen in beliebigen Tönen ihren extemporirten sogenannten Discantus dazu. So übel das auch von vielen Päbsten und Bischöfen vermerkt wurde, und so weit auch viele Sänger ihre Tongewalt ausdehnen mochten, so war dem Uebel doch nicht überall zu steuern; denn die neuen Erfindungen des Hexachords, der Solmisation und Mutation waren am Ende noch schlimmer in der Praxis, weil die meisten Sänger die Mutation schlecht mutirten und nach den ungewissen Neumen an den meisten Orten noch übler sangen als die ausgelassensten Diskantisten, die doch wohl in ihren Freiheiten auf manche Tonverbindungen stoßen mußten, die dem Ohre unerwartet angenehm klangen, von den Aufmerksamsten behalten, wiederholt und in Ueberlegung gezogen wurden. Von dieser Seite angesehen, hat ohne Zweifel der weltliche Sinn der Menschen der Tonkunst besser aufgeholfen, als es die treueste Anhänglichkeit am Hergebrachten je vermocht haben würde. Von der andern Seite her mußten freilich auch die Schwierigkeit und Unbeholfenheit der Neumenschrift und der abschreckenden Mutationslehre manchen frommen Kopf in Thätigkeit setzen, zum Vortheil der Kirche und des heiligen Gesanges etwas Besseres zu erfinden, wonach mit mehr Leichtigkeit und Sicherheit auch von mittelmäßig geübten Sängern gesungen werden könnte. Nach den mannichfachsten Versuchen erfand man unsre Noten, nämlich Zirkel, Vierecke und Punkte auf einem Liniensysteme. Doch wird es kein Mensch errathen, wer sie eigentlich erfand, noch wo und wann es mit Bestimmtheit geschah. So nützlich diese Erfindung war, so wenig Aufsehen erregte sie anfangs; man schwieg noch im 12ten Jahrhundert von der einfachen Note und behielt noch lange die Neumen bei. Allein der weltliche Sinn des Discantus ließ nicht Ruhe, bis die Notenschrift immer mehr angenommen, ausgebildet und eine verschiedene Zeitgeltung derselben vermittelt worden war, was dem Deutschen Franco von Köln hauptsächlich gelang. Dennoch blieb die Kirche bei ihrem cantus planus, der dem cantus mensurabilis entgegengesetzt wurde, und behielt auch selbst die alten Neumen bei, bis sie im 14ten Jahrhundert der praktischen weltlichen Note Gerechtigkeit widerfahren ließ und sie zum Vortheil des kirchlichen Gesanges auch allgemein in die liturgischen Bücher aufnahm. Wir sehen also, daß der gregorianische Gesang gar nicht lange rein und unverfälscht bestanden hatte, daß er es auch nach jeder versuchten Besserung und Wiederherstellung nirgends lange blieb, wie sehr man sich es auch hat angelegen sein lassen, uns davon zu überzeugen. Unterdessen war auch die weltliche oder doch von der ächt kirchlichen abweichende Musik des willkührlichen Discantus zum Contrapunkte übergegangen, den das 14te Jahrhundert weiter ausbildete. Man weiß, daß man im Harmonischen nur langsame Fortschritte machte und anfangs nicht wenig Plumpes hören ließ, weshalb die Kirche sich lange gegen die An-

nahme des mehrstimmigen Gesanges sträubte; angenommen wurde er von der Kirche nicht, und wenn uns Baini berichtet, daß in Rom schon im 14ten oder zu Anfang des 15ten Jahrhunderts einfache Harmonien gesungen wurden, so könnten diese sich nur eingeschlichen haben und stillschweigend geduldet worden sein, weil man sah, daß der immer stärker um sich greifenden Harmonie nicht mehr zu steuern war. Das Ausland hatte das Harmonische (gleichzeitig Vielstimmige) der Musik auf eine Höhe gehoben, die man in Italien nur durch Einwanderungen Fremder kennen und achten lernte. Spanier, Franzosen, Deutsche und Niederländer wurden als Sänger in der päbstlichen Kapelle angestellt. Aus Avignon war durch die dort von den Päbsten eingerichtete und mit nach Rom genommene Kapelle der extemporirte Discantus in die Kirche gebracht worden; der Erste, welcher schriftlich contrapunktische Arbeiten in die römische Kapelle einführte, war Guilielmus Dufay (1380—1432). Die Kunst der Niederländer vorzüglich siegte auch in Italien in den Kirchen. Das künstlich Kanonische und Fugirte gewann immer mehr die Oberhand und schritt bis zum Ueber- und Verkünstelten fort. Hatte man nun selbst in Rom das alteinfach Gregorianische im Chorgesange nicht erhalten gekonnt oder es nicht gewollt — gleichviel! Veränderungen vielfacher Art im kirchlichen Gesange sind nicht in Abrede zu stellen. Die neuharmonische Musik hatte auch den Gesangs-Cultus der römisch-katholischen Kirche verändert; wie sehr man sich später hier und dort mühte, dem Alten wieder das Lebensrecht zu gewinnen. Das Neue blieb, wurde aber durch vermeintlich Altes von manchen Ausartungen gereinigt und ins Würdigere gehoben. Die Verbesserung der Orgeln, tüchtigere Organisten und der beginnende Notendruck halfen die neue Musik immer allgemeiner machen. Sie war nicht mehr zurückzuweisen, wohl aber in Schranken zu halten. Italien hatte selbst dem neuen Contrapunkte sich zugewendet. Costanzo Festa war zum Beginn des 16ten Jahrhunderts der erste italienische Contrapunktist, der als Sänger der römischen Kapelle Messen und Tedeums vierstimmig setzte, nach niederländischen, deutschen und anderen ausländischen Vorbildern. Baini nennt ihn daher den Vorläufer Palestrina's, dem es vorbehalten war, die italienische Kirchenmusik auf den höchsten Gipfel zu erheben, ja die neue Kunst, der man nicht mit Unrecht vorwarf, sie unterdrücke den Sinn der heiligen Worte und mache den Text ganz unverständlich, der Kirche zu erhalten (s. Palestrina). Er ist der Meister der großen Periode des altrömischen Kirchengesanges, die jedoch nicht lange dauern konnte, um so mehr, da sich auch im Weltlichen die Tonkunst Italiens, namentlich in der Oper, hob. In jenen Zeiten hatten die Niederländer ihren Orlandus Lassus und die Deutschen ihren Jacob Gallus aufzuweisen, die mit allen Ehren neben dem großen Italiener bestehen können. In einem Punkte stand die römisch-katholische Kirche, auch zu Palestrina's Zeiten, hinter den neuen Kirchen der Reformation zurück, nämlich im Choralgesang. Man hatte daher in Rom den Palestrina beauftragt, die alt gregorianischen Weisen wiederherzustellen und harmonisch zu bearbeiten. Darin war er jedoch am wenigsten groß, schob das Werk auf und überließ es meist einem seiner Schüler. Eben so wenig glückte die Verbesserung des Chorals anderen katholischen Komponisten. Sie waren bereits längst von

den böhmischen Brüdern hierin übertroffen worden, und wurden es noch mehr von der calvinischen und am meisten von der lutherichsen Kirche, die über 150 Jahre darin glänzte. Ueberhaupt hebt sich von jetzt an (nach der Reformation) Deutschland in der Kirchenmusik jeder Gattung über Italien mächtig empor. Nur wenige Meister im Kirchlichen ragen in Italien hervor, während in Deutschland eine große Zahl Cantoren und Organisten sich auszeichnen. Den Höhepunkt erreichte unser Vaterland in der Kirchenmusik durch Händel und Joh. Seb. Bach, über welche Männer wir hier Nichts hinzuzufügen haben, sie stehen unerreicht. Graun, Hasse und viele Andere folgten. Jetzt wurde zu ausgeführten Musikwerken der Kirche das Orchester, das sich immer mehr vervollkommnete, hinzugethan, was vordem nicht stattgefunden hatte. Zwar hatten allerdings in den ältesten Zeiten in dem Tempel der Juden und in den Kirchen der Christen mancherlei Instrumente begleitet; sie waren aber darauf durch Kirchengebote der Römischen ausgeschlossen worden. Das hatte sich selbst in Italien wieder verändert, so daß nur die päbstliche Kapelle eine Ausnahme davon machte. Da nun die Herrschaft der Instrumentalmusik vorzüglich in Deutschland immer mehr um sich griff, so mußte diese Pracht auch wohl von mehreren Komponisten zu reich und üppig für die Kirche verwendet werden. Die Ansichten und der Geschmack der Kunstfreunde theilten sich nun mehr als je, und es gab und giebt nicht Wenige in Deutschland, die selbst Mozarts Requiem, Jos. Haydns meiste Messen u. s. w. für nicht kirchlich erklären, die den neueren und neuesten Komponisten allen ächten Sinn für Kirchliches absprechen und kaum etwas Anderes als Palestrina, Allegri u. s. w. gelten lassen wollen. Daß in dieser Beziehung viel zu weit gegangen, die Verschiedenheit der Zeiten gar nicht in Anschlag gebracht und sogar undankbar eine nicht zu kleine Anzahl tüchtiger und redlicher Kirchenkomponisten vergessen wird, ist eben so gewiß, als daß die neuere Zeit im Ganzen sich mehr zum Weltlichen gewendet und vom Kirchlichen entfernt hat, woraus aber noch lange nicht folgt, daß aller ächte Sinn für wahre Kirchenmusik gänzlich erstorben sein soll. Hat aber irgend ein Land, das sich im Musikalischen für wichtig hält, keine Kirchenmusik mehr, so ist es jetzt Italien, in dessen Kirchen die schmachvollsten Opernfrivolitäten zum Gottesdienste ertönen. Frankreich hat von jeher für Kirchenmusik nicht Viel geleistet und seit Cherubini (der nicht einmal ein Franzose war, doch aber in Frankreich wirkte) wüßten wir gar Nichts, was der Erwähnung verdiente. Seitdem Chorons Bemühungen, die Empfänglichkeit für die Kirchenmusik zu erwecken und zu heben, gescheitert sind, ist Alles hierin wie erstorben.

Kirchenschluß, s. Kadenz.

Kirchenstyl, s. Styl.

Kirchentonarten, Kirchentöne. Der Bischof Ambrosius (s. d.) hatte den Gesang in der abendländischen Kirche auf vier Tonarten (Tonreihen) eingeschränkt, welche der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Tonart der Griechen entsprachen. Pabst Gregor I. (s. d.) fügte gegen das Ende des 6ten Jahrhunderts zum Gebrauch beim Kirchengesange noch die hypodorische, hypophrygische, hypo-

lydische und hypomixolydische Tonart hinzu. Seit dieser Zeit werden diese genannten acht Tonarten der Alten die acht Kirchentöne, Kirchentonarten genannt.

Kircher, Athanasius, ein gelehrter Jesuit, geb. zu Geiß im Fulda'schen am 2. Mai 1602, legte sich auf Physik, Mathematik, orientalische Sprachen, desgleichen auf Musik und zwar von Jugend auf, wenn gleich nur als Dilettant, bezeugt aber in der zweiten Vorrede zu seiner Musurgie, daß er die praktische Tonkunst mit dem größten Eifer getrieben, sowie die spekulative, und daß verschiedene seiner Kompositionen, jedoch unter Anderer Namen, gedruckt wurden und in Deutschland mit dem größten Vergnügen gehört worden seien. Seine Ruhmsucht spornte ihn zwar zu ungemeinem Fleiße an, brachte ihn aber auch dahin, daß er seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf das Seltsame, Sonderbare und Auffallende richtete, ohne sich dabei viel um Wahrheit und Genauigkeit in seinen Forschungen zu bekümmern. Was ihm zu seinen vorgefaßten Meinungen oder paradoxen Behauptungen dienen konnte, ergriff er gewöhnlich mit einer merkwürdigen Kritiklosigkeit, so daß man in seinen Werken überall sehr auf der Hut sein muß, damit man seinen Annahmen nicht zu bereitwillig traue. Bezeichnend für seine eigene Leichtgläubigkeit ist Folgendes: Andreas Müller aus Greifenhagen machte sich den Scherz, eine besondere Schrift zu erfinden und sie dem gelehrten Manne mit der Bemerkung zuzusenden, es scheine ihm diese Schrift eine altägyptische zu sein, er überlasse aber, wie billig, die Entscheidung seinem (K's) erfahrnen Urtheil. K. war darüber sehr erfreut, fand die Schriftzüge ächt ägyptisch, und setzte dies dem Schalk, der herzlich darüber lachte, in einer ausführlichen erklärenden Zuschrift auseinander. Von seinen Lebensumständen haben wir noch zu erwähnen: daß er zuerst in Würzburg als Lehrer der Physik und Mathematik angestellt wurde (wo man ihn seiner kleinen Gestalt wegen nur das Mäuschen zu nennen pflegte), daß er, durch die Wirren des dreißigjährigen Krieges vertrieben, nach Avignon ging, hier zwei Jahre blieb, und endlich dann sich nach Rom begab, wo er seine meisten Schriften herausgab, in nicht geringes Ansehen kam und in einem Alter von 78 Jahren am 30. Oktober 1680 starb. — Seine musikalischen und in die Musik einschlagenden Schriften sind folgende: „Musurgia universalis, sive Ars magna Consoni et Dissoni in X libros digesta etc.“, Rom 1650, 2 Foliobände. Es ist sein Hauptwerk und enthält neben sehr vielen Wunderlichkeiten und Absurditäten doch auch sehr viel Gutes und Brauchbares über die Natur der Klänge, über theoretische und praktische Musik, über die Musik der Hebräer und Griechen, über Tonwerkzeuge, über physische und moralische Wirkung der Musik auf den Menschen u. s. w. Der Pfarrer Andreas Hirsch hat einen deutschen Auszug daraus drucken lassen (zu Schwäbisch-Hall im J. 1662). In seiner „Ars magnetica“ (1641 in Rom erschienen, dann in einer zweiten Auflage 1643 in Köln und in einer dritten 1654 wiederum in Rom) wird im dritten Buche auch vom Magnetismus der Musik gehandelt. In seinem „Oedipus aegypliacus“ (Rom 1652—54, 3 Bände), worin er von den Hieroglyphen seine Entdeckungen vorträgt, bringt er auch Manches vor, was zur Geschichte der Musik der alten Aegypter gehört. Seine „Phonurgia nova etc.“, Kempten 1673 und wiederholt daselbst 1683 gedruckt,

liefert allerlei merkwürdig Akustisches. Eine deutsche Uebersetzung davon erschien zu Nördlingen im J. 1684 unter dem Titel: „Athanasius Kirchers neue Hall- und Tonkunst oder mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur rc.", von Agatho Carione (wahrscheinlich ein Pseudonym). K. hat auch seine eigene Lebensbeschreibung verfaßt, und diese, nebst seinen Briefen, wurde 1684 zu Augsburg gedruckt.

Kirchgäßner, Marianne, geb. 1770 zu Waghäusel bei Bruchsal, woselbst ihr Vater als Kammerzahlmeister angestellt war. In ihrem vierten Jahre verlor sie in Folge der Blattern das Augenlicht, und dieses ihr Unglück, verbunden mit einem außerordentlichen Musiktalent, welches sich vorzugsweise dadurch offenbarte, daß sie gänzlich ohne Anleitung viele Klavierstücke einübte und richtig vortrug, verschafften ihr in dem Domcapitular Freiherrn von Beroldingen zu Speier einen großmüthigen Freund und Schützer. Dieser übergab sie dem Kapellmeister Schmittbauer in Carlsruhe zur Ausbildung im Harmonikaspielen und im Jahre 1791 konnte sie in Begleitung des Raths Boßler, der bis an ihr Lebensende ihr treuer Freund und Beschützer blieb, ihre erste Kunstreise unternehmen. Sie ging zuerst nach München, von da nach Wien, dann nach Dresden und endlich nach Berlin, überall als Meisterin auf der Harmonika sich präsentirend, wie sie noch nicht da war. Ende des J. 1792 ging sie nach Hamburg und konzertirte überhaupt bis zu Anfang des J. 1794 auch in Dänemark und Holland, überall Enthusiasmus erregend. Von 1794—1796 hielt sie sich in England auf und hatte neben ihren großen Triumphen noch das größere Glück, durch einen londoner Arzt ihr Augenlicht wenigstens insoweit wieder zu erhalten, daß sie Gegenstände und Farben unterscheiden konnte. 1796 kehrte sie nach Deutschland zurück, ließ sich wiederum in Hamburg hören und reiste dann nach Rußland. Von da zurückgekehrt, siedelte sie sich auf einem von ihr erkauften Landgute zu Gohlis bei Leipzig an, um in häuslichem Stillleben der wohlverdienten Ruhe zu genießen. Nur ein Ausflug nach der Schweiz ward noch beschlossen; auf dieser Reise aber starb sie in Schaffhausen an einer Brustentzündung am 9. December 1808.

Kirchhof, Gottfried, geb. zu Mühlbeck im Amte Bitterfeld am 15. Septbr. 1685, hatte Klavier- und Kompositions-Unterricht bei dem berühmten Zachau in Halle, ward später dann (1709) Kapellmeister beim Herzoge von Holstein-Glücksburg und 1711 Organist an der Benediktinerkirche in Quedlinburg. Im Jahre 1714 kam er als Musikdirektor und Organist an die Liebfrauenkirche nach Halle und blieb daselbst, ungeachtet mehrerer ehrenvollen Berufungen nach anderwärts, bis an seinen Tod, der im März des J. 1746 erfolgte. Gerber besaß mehrere Orgelkompositionen in Manuscript von ihm, die er sehr lobt. Gedruckt ist auch in Amsterdam von ihm: „l'A B C musical", eine Sammlung Präludien und Fugen aus allen Tonarten für Klavier.

Kirchhoff (. . . .), einer der vorzüglichsten Harfenspieler des vorigen Jahrhunderts, war aus Sachsen gebürtig und kam 1770, nachdem er mehrere Kunstreisen gemacht hatte, nach Kopenhagen, wo er als königl. Kammermusikus angestellt wurde und im Februar des Jahres 1799 starb. Er hat Mehreres für sein Instrument komponirt, was aber Manuscript geblieben ist.

Kirchner, Caspar, geb. zu Bunzlau, wurde nach beendigten Universitätsjahren im J. 1618 Cantor daselbst, verwaltete dieses Amt aber nur bis 1621, indem er als Rath nach Liegnitz kam, wo er am 16. Juni 1627 an der Pest starb. Er gehörte zu den besseren Dichtern und Tonkünstlern seiner Zeit. Vielfach verdient um namentlich die musikalische Kunstbildung seiner Gegend, setzten ihm seine Verehrer und zahlreichen Schüler ein Denkmal in Bunzlau.

Kirchner, Johann Heinrich, zu Buchlohe geboren, wo sein Vater Cantor war, studirte in Jena Theologie und kam dann zunächst als Candidat des Predigtamtes, später als Cantor an der Stadtkirche nach Rudolstadt. Im Jahre 1801 wurde er an genannter Kirche Diakonus. — Man hat von ihm ein „Theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künftige Schullehrer nöthigen musikalischen Unterrichte“ (Arnstadt 1801), Arien für Singechöre, und Kirchensachen in Manuscript.

Kirkman, Johann, ein holländischer Tonkünstler, um die Mitte des 18ten Jahrhunderts geboren, ließ sich im Jahre 1782 zu London nieder und wurde daselbst Organist an einer reformirten Kapelle. 1799 starb er zu Norwich an der Schwindsucht. Man hat von ihm zwei- und vierhändige Klaviersonaten, Sonaten für Klavier und Violine, Trio's, Rondo's, Orgelstücke, Gesänge.

Kirmayr, Wolfgang, gestorben im J. 1795 zu München als churfürstlicher Kammermusikus, war seiner Zeit als fertiger und geschmackvoller Klavierspieler, wie als Komponist von Serenaden und Notturno's geschätzt. — Sein Sohn, Friedrich Joseph, der sich aber Kirmair schrieb, in München geboren, studirte erst die Rechte, widmete sich dann aber der Tonkunst und machte als Pianoforte-Virtuos Kunstreisen durch Deutschland, Italien, die Schweiz, Frankreich und Holland. Sein brillantes Spiel verschaffte ihm, als er 1795 in Berlin war, die Ehre, zum Lehrer der damaligen Kronprinzessin erwählt zu werden. Vier Jahre später war er in Cassel angestellt, man sagt als Baßsänger am Theater; vom Jahre 1803 an aber war er Konzertmeister in Gotha. Er gab viele Klavier-Variationen und Sonaten, Solo's, Sinfonien u. s. w. heraus, die sich großer Beliebtheit erfreueten.

Kirnberger, Johann Philipp, berühmter Theoretiker und Contrapunktist, geb. am 24. April 1721 zu Saalfeld bei Rudolstadt. Die Anfangsgründe der Musik, insbesondere des Klavierspiels und der Violine, lernte er in seiner Vaterstadt von einem dortigen Organisten, dessen Namen man aber nirgends aufbewahrt findet. Da sich indessen Lust, Talent und Fleiß bei dem Knaben in gleichem Maße entwickelten, so brachte man ihn als Schüler zu dem damals berühmten Organisten Kellner in Gräfenroda. Unter der Leitung dieses geschickten Mannes blieb er bis zu seinem 17ten Jahre, wo er nach Sondershausen ging, einer Stadt, in welcher damals, ihren Verhältnissen nach, sehr viel für Musik geschah. Es bestand daselbst eine recht gute fürstliche Kapelle, die mehrere für die damalige Zeit ausgezeichnete Virtuosen besaß, unter welchen sich auch der Konzertmeister Johann Friedrich Meil, als ein sehr wackerer Violinist, und der Hoforganist Gerber (Vater des Lexikographen) auszeichneten. K. genoß den Unterricht Beider, und bildete sich in Sondershausen sowohl zu einem guten

Violin- als auch Orgelspieler aus. Gerber war ein Schüler von Joh. Seb. Bach und machte K. zuerst mit dessen größeren Tonwerken bekannt, die den Enthusiasmus des jungen Mannes im höchsten Grade entflammten. Auch hatte Gerber eigene Musikstücke nach dem Vorbilde Bachs in bedeutender Anzahl geschrieben, namentlich variirte Choräle, welche K. unter seiner Leitung fleißig spielte und sich auch in ähnlichen Arbeiten versuchte. Noch mehr als dieser Unterricht wirkte auf ihn in Sondershausen das Anhören verschiedentlicher guter Musikaufführungen: die ersten bedeutenderen, welchen er beizuwohnen Gelegenheit gehabt hatte. Je tiefer er in Bach's Kompositionen eindrang, und je mehr er durch Gerber, der seinen großen Meister mit Begeisterung verehrte, über diesen außerordentlichen Mann erfuhr, desto brennender wurde die Begierde in ihm, selbst den Unterricht desselben zu genießen. Die Lust wurde endlich zum Vorsatz, und nachdem er ein Jahr in Sondershausen verweilt hatte, ging er, mit Empfehlungen von Gerber versehen, 1739 nach Leipzig, wo ihn Bach zum Schüler annahm. Zwei Jahre lang genoß er den Unterricht dieses großen Mannes, sowohl in der Komposition als auch im Orgelspielen, und zeigte in beiden Gegenständen den beharrlichsten Fleiß. Im J. 1741 bot sich K. Gelegenheit dar, nach Polen zu gehen, wo damals die reichen Edelleute häufig eigene Kapellen unterhielten und fremde Virtuosen in Dienst nahmen. Zehn Jahre blieb K. als Cembalist bei verschiedenen Fürsten und Herren in Polen, bis er zuletzt eine Stelle als Musikdirektor im Bernhardiner-Nonnenkloster zu Reusch-Lemberg fand. Indessen war dies doch der Ort nicht, sich in der Kunst weiter zu bilden. Im J. 1751 ging er daher wieder nach Deutschland zurück, und zwar nach Dresden, woselbst er sich auf der Violine unter der Leitung des Konzertmeisters Fickler noch weiter auszubilden beschloß, weil dieses Instrument ihm ein besseres Fortkommen versprach. Dieses fand er auch bald in Berlin in der Kapelle Friedrich's des Großen. Sein Geschick als Klavierspieler aber und seine Verdienste als Musiker überhaupt zeichneten ihn bald so aus, daß der berühmte Graun aufmerksam auf ihn wurde und ihn der Prinzessin Amalie, Friedrich's des Großen Schwester, zum Kapellmeister empfahl. In dieser Stellung, die ihm bei einem reichlichen Einkommen viele Muße ließ, blieb er gegen 25 Jahre, bis er im J. 1783 in der Nacht vom 26. zum 27. Juli, nach einer langwierigen und schmerzhaften Krankheit starb. — Als Tonsetzer war K. äußerst trocken, steif und hölzern und nach seinen Fugen für Klavier und Orgel, Liedern und Gesängen, Trio's, Flötensolo's u. s. w. fragt kein Mensch mehr, so gelehrt und korrekt viele der Sachen auch sind. Seinen Nachruhm verdankt er seinen theoretischen Schriften, die er in den letzten 25 Jahren seines Lebens verfaßte. Es sind folgende: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen versehen" (2 Theile, Berlin 1774—76); „Grundsätze des Generalbasses, als erste Linien zur Komposition" (1781); „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß" (1782); „Anleitung zur Singkomposition, mit Oden in verschiedenen Sylbenmaaßen" (1782); „Die Construction der gleichschwebenden Temperatur" (1760). (Das Buch „Die wahren Grundsätze

beim Gebrauche der Harmonie", welches 1773 unter K's Namen herauskam, ist nicht von ihm, sondern von seinem Schüler Schulz). Außerdem lieferte er sehr viele Artikel über Musik in Sulzer's „Theorie der schönen Künste" und trug fleißig zu den von Marpurg herausgegebenen „kritischen Briefen über die Tonkunst" (3 Bde., 1761—1763) bei. Die Erfindung des Intervalles J, welches zwischen der übermäßigen Sexte und der kleinen Septime liegt, ist weiter nichts als eine Subtilität ohne wesentliche Folgen und hat daher keinen Eingang gefunden. Als Mensch war K. gemüthlos, hämisch, arrogant und schroff.

Kirst, Friedrich Daniel, Blasinstrumentenmacher zu Potsdam und als solcher schon seit 1790 berühmt.

Kirsten, Friedrich, Organist zu Dresden, erst an der reformirten Kirche und dann seit 1789 an der Schloßkirche, war zu seiner Zeit als tüchtiger Klavier- und Orgelvirtuos geschätzt, bewährte sich auch in diesen Eigenschaften 1793 in Berlin, wo er Konzerte gab. Von seinen Kompositionen erschienen: Solo's für Klavier, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello, Lieder und Gesänge (ein- und mehrstimmige).

Kirsten, Michael, geb. als Leibeigener auf der Commende Lossen im Fürstenthume Brieg im Oktbr. des Jahres 1682, war der Sohn eines armen Schuhmachers und konnte deshalb seine große Neigung zur Kunst in seinen Jugendjahren nur dürftig befriedigen. Mit allen Instrumenten, welche ihm zufällig in die Hand kamen, suchte er jedoch sich bekannt zu machen. Der Vater hatte Freude dran und verschaffte ihm dann endlich auch ein eigenes Hackebrett, auf welchem er es bald zu einer ungewöhnlichen Fertigkeit brachte. Mit seinem Instrument zog nun der Knabe auf den benachbarten Dörfern umher und suchte sich einiges Geld durch Spielen in den Wirthshäusern zu verdienen. Indeß sollte er nach dem Willen seines Vaters auch Schuhmacher werden, und schon war er in die Lehre getreten, als ein wohlhabender Amtmann, der viel Freude an seinem Hackebrettspielen fand, seinem Vater den Antrag machte, ihm gegen das Versprechen, für des talentvollen Knaben Zukunft auf's Beste zu sorgen, solchen an Kindesstatt zu überlassen. Der Vater that es; doch schon nach einem halben Jahre verließ K., der damals sein zwölftes Jahr noch nicht zurückgelegt hatte, seinen Pfleger wieder und trieb sich auf's Neue in den Dorfschenken herum. Von dem Verdienste, der ihm dabei ward, erkaufte er sich endlich auch ein Spinett, auf dem er sich hauptsächlich im Choralspielen übte. Zu einiger Fertigkeit darin gelangt, suchte er nun auch alle mögliche Gelegenheit auf, mit eingelernten Chorälen sich auf der Orgel zu versuchen. Endlich ging er nach Brieg zu dem Organisten Schröder, bei dem er sich auf zwei Jahre als Schüler verdingte, jedoch während dieser Zeit nicht gar Viel lernte. Wenn er sich überhaupt noch weiter dort ausbildete, so geschah dies nur durch rastloses Selbststudium bei der Verwaltung der Organistenstelle, welche ihm Schröder im zweiten Lehrjahre in dem Dorfe Groß-Jängwitz übertrug. Sieben Jahre später ward er als Organist, Kantor, Schulkollege, Hof- und Stadtmusikant und Glöckner nach dem Städtchen Löwen berufen. Hier verlebte er vierzehn zufriedene Jahre, während welcher er nicht nur sein Studium der Kunst eifrig fortsetzte, sondern auch für

sein häusliches Wohl nach Kräften sorgte: er kaufte sich von der Leibeigenschaft los und bauete sich ein Haus. 1720 ward er dann Organist an der Marien-Magdalenenkirche zu Breslau und hier starb er endlich am 28. Juni 1742, den Ruf eines tüchtigen Orgelspielers hinterlassend. Er schrieb mehrere Orgelstücke und Choräle, aber ungleich mehr Tänze, was nicht sonderbar erscheint, wenn man bedenkt, daß mit seinem Organistenamte noch das Nebengeschäft eines Stadtmusikus verbunden war. Gedruckt ist von seinen Sachen nur sehr wenig.

Kistner, Carl Friedrich, geb. zu Leipzig am 3. März 1797, widmete sich dem Kaufmannsstande und wurde auch Theilhaber eines Manufaktur-Geschäfts. Im J. 1831 aber kaufte er aus Liebhaberei zur Kunst — er war selbst ein guter Violinspieler — die im J. 1823 von H. A. Probst in Leipzig gegründete Musikalienhandlung und gab ihr im J. 1836 seinen Namen (Fr. Kistner) zur Firma. Geschätzt und geliebt von der ganzen Kunstwelt erregte sein plötzlicher Tod am 21. Dezbr. 1844 eine große Theilnahme. — Die Musikalienhandlung Fr. Kistner besteht noch fort und gehört bekanntermaßen zu den bedeutendsten und solidesten derartigen Etablissements.

Kithara, s. Griechische Musik und Zither.

Kittel, Johann Christian, geb. am 18. Februar 1732 zu Erfurt, hatte das Glück von Joh. Seb. Bach in Leipzig unterrichtet zu werden und wurde einer der würdigsten Schüler dieses großen Mannes. Nach wohlvollbrachten Lehrjahren kam er als Organist an die Martinskirche zu Langensalza und von hier 1756 in seiner Vaterstadt an eine Stelle, die ihm im wahren Sinne des Wortes kaum das liebe Brod einbrachte. Durch angestrengtestes Unterrichtgeben mußte er seine Subsistenzmittel zu vermehren suchen und nützte insofern auch dadurch der Welt, daß er viele und unter diesen sehr berühmt gewordene Organisten und Komponisten zog, z. B. Fischer, Häßler, Rink, Umbreit. Sein Ruhm als Orgelspieler ging in alle Welt und noch im J. 1800 machte er eine Kunstreise über Hannover nach Hamburg und Altona überall Freude und Staunen erregend. In letzterer Stadt hielt er sich längere Zeit auf und arbeitete sein Schleswig-Holstein'sches Choralbuch aus, das 200 theils bezifferte, theils vierstimmig ausgesetzte Choräle mit kurzen Vorspielen enthält und 1803 zu Altona erschien. Nach seiner Rückkehr lebte er noch bis zum 9. Mai des J. 1809, vor allzugroßen Nahrungssorgen durch eine kleine Pension bewahrt, die ihm der menschenfreundliche Kunstgönner Fürst Primas von Dalberg ertheilte. — Von seinen gediegenen Werken ist nicht gar Viel außer dem schon genannten Choralbuch gedruckt; es sind erschienen: Sonaten, Variationen für Klavier, größere und kleinere Präludien, variirte Choräle für die Orgel, 24 Choräle, jeder mit 8 verschieden bezifferten Bässen (von Rink zum Druck befördert), „Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen" (in drei Abtheilungen, deren zweite sein Bild enthält, in Erfurt 1801 — 1808 erschienen). Schließlich noch die Bemerkung, daß K. der letzte Schüler Bachs war.

Kittl, Johann Friedrich, geb. den 8. Mai 1809 auf dem fürstl. Schwarzenberg'schen Schlosse Worlik in Böhmen, wo sein Vater Justiz-Amtmann

war. Da sich eine besondere Neigung für Musik in ihm offenbarte, so wurde ihm frühzeitig von dem Schloßlehrer Klavierunterricht ertheilt; als ihm aber eines Tages der würdige Mentor eines Fehlers wegen mit einem Stäbchen auf die Finger klopfte, war der Knabe nicht mehr zu bewegen, die Lectionen fortzunehmen. Er bekam einen andern Lehrer, den ersten Amtsschreiber, der zwar streng, aber nicht handgreiflich zu Werke ging und dem der Knabe sehr viel zu verdanken hatte. Noch nicht 9 Jahre alt kam er nach Prag, um in die lateinische Schule zu treten. Bis zu seinem 13ten Jahre hatte er hier in Prag bei einem Dilettanten nur sehr mittelmäßigen Klavierunterricht, und erst nach dieser Zeit erhielt er einen tüchtigen Lehrer, Sawora mit Namen, der ihn tüchtig förderte. Seine ersten Kompositionen fallen in sein 16tes Jahr, und ohne die geringste Kenntniß des Satzes verfertigte er nach und nach eine Masse Lieder und sogar eine einaktige Oper „Daphnis Grab". Als er nachgehends das Rechtsstudium begonnen hatte, machte er nebenbei einen Cursus in der Harmonielehre bei Tomaschek durch, und bei diesem Meister war es auch, wo er, nachdem die juridischen Prüfungen alle bestanden waren und er als Fiskalamts-Conceptpraktikant in den Staatsdienst getreten war, seine Studien im Contrapunkt machte. Im Mai des Jahres 1836 veranstaltete K. ein Konzert, in welchem er mehrere seiner Kompositionen, z. B. ein Nonett, ein Septett und Lieder, zu Gehör brachte. Von dieser Zeit an wurde er als Komponist in den Zeitungen genannt. Die nächsten Jahre hindurch war er im Komponiren ungemein fleißig — u. A. fallen in diese Zeit drei Sinfonien (von denen die „Jagd-Sinfonie" am bekanntesten geworden ist), und mehrere Konzert-Ouvertüren —, machte auch einige größere Reisen, deren eine (im J. 1842) auch die Ursache wurde, daß er den Staatsdienst verließ und ausschließlich der Kunst zu leben beschloß. Er hatte nämlich seinen Urlaub bedeutend überschritten und es wurde ihm überhaupt von seinen unzufriedenen Vorgesetzten bedeutet, thätiger und pünktlicher im Dienste zu sein. Dies stimmte nicht mit seinen Neigungen überein und er gab seine Entlassung. Durch den Tod Dionys Weber's (im Dcbr. 1842) wurde die Direktorstelle am Prages Konservatorium erledigt und zur Wiederbesetzung derselben ein Konkurs ausgeschrieben. Unter den 13 Mitbewerbern war auch K.; er trug den Sieg davon und erhielt am 16. Mai 1843 die Stelle, in welcher er auch augenblicklich noch ist und fördersam für die Anstalt wirkt. Seine Berufsgeschäfte haben seinem Fleiße im Schaffen keinen Abbruch gethan und unter vielem Andern hat er seit 1843 auch 3 Opern komponirt und zur Aufführung gebracht: „Bianca und Giuseppe, oder die Franzosen vor Nizza" (Text von Richard Wagner), „Waldblume" (Text von Hikel) und „Die Bilderstürmer" (Text von Jul. Eduard Hartmann). Ein Marsch aus der ersteren dieser Opern ist besonders in weiteren Kreisen bekannt und populär geworden. Von seinen angenehm erfundenen und geschickt fakturirten Kompositionen sind in die 40 Werke ungefähr im Druck erschienen: Lieder und Gesänge, Klaviersachen, die drei oben angeführten Sinfonien, eine Konzert-Ouvertüre, die Oper „Die Franzosen vor Nizza", ein Septett für Klavier, Blasinstrumente und Contrabaß, ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello, eine Cantate, Märsche u. s. w.

Klackel, Stephan, sonst auch Patan genannt, geb. zu Beraun in Böhmen um 1753, kam in seiner Jugend nach Prag, wo er als Altist an der Egidienkirche angestellt wurde und dabei fünf Jahre lang die lateinische Schule besuchte. Nach Verlust seiner herrlichen Altstimme legte er sich vorzüglich auf das Studium des Violinspiels und lebte zwei Jahre lang, beharrlich übend, bei seinem Bruder in Böhmisch-Krumau. Dann studirte er ein Jahr lang zu Linz die Physik, und wandte sich endlich nach Wien, wo er zunächst als Violinist im Orchester des Nationaltheaters, später aber als Kapellmeister des Fürsten von Auersberg eine Anstellung fand. Durch sein ausgezeichnetes Violinspiel bewogen, schickte ihn Kaiser Joseph II. noch zu höherer Ausbildung nach Paris, wo er sechs Monate lebte. Auf der Rückreise ließ er sich in mehreren größeren Städten öffentlich und stets mit dem größten Beifall hören. Zu Wien wieder angekommen, trat er in seine früheren Dienste beim Grafen von Auersberg, folgte jedoch wenige Jahre darauf einem Rufe als Kapellmeister des Grafen von Thurn in Böhmen, und als solcher starb er denn auch am 19. Mai 1788, eben als er angefangen hatte, sich auch dem Studium der Tonsetzkunst zu ergeben, das er früher über seine fleißigen Instrumentalübungen und zeitraubenden Direktionsgeschäfte ganz vernachlässigt hatte.

Klage, Carl, bekannter als durch eigene Arbeiten — in leichten Klaviersachen, Liedern, Tänzen, Sachen für Guitarre, Divertissements für Flöte und Klavier u. s. w. bestehend — durch seine vierhändigen Klavier-Arrangements klassischer Instrumentalwerke (besonders der Haydn'schen Sinfonien). Er starb im Oktbr. des J. 1850 zu Berlin mit dem Titel eines königl. Musikdirektors.

Klammer, s. Accolade.

Klang, s. unter Akustik.

Klangbildung (beim Gesang), s. Stimmbildung.

Klangfarbe, s. Timbre.

Klangfiguren. Wenn man eine gläserne, metallene oder auch hölzerne Scheibe (neuerdings nimmt man auch eine in einen Rahmen wie ein Trommelfell ausgebreitete feine Haut von Gummi elasticum oder dergl. dazu), in horizontaler Richtung auf einer passenden Stelle gehalten oder unterstützt, mit feinem, klarem Sand oder einer andern ähnlichen körnigen, trocknen und gleichförmigen Masse bestreut und am Rande mit einem geharzten Violinbogen streicht, so wird gleichzeitig mit dem dadurch erregten Klange der Sand oder die aufgestreute Masse durch die vibrirende Bewegung der Scheibe an den mehrsten Stellen ab- und fortgestoßen werden, an anderen aber zurückbleiben und sich aufhäufen, so daß sich linearische Figuren auf der Scheibe bilden, die nicht nur Regelmäßigkeit zeigen und unter gleichen Verhältnissen immer auf gleiche Weise wieder erscheinen, sondern auch mit der Form und Größe der Scheibe und dem danach hervorgelockten Tone in einem gewissen übereinstimmenden Verhältnisse stehen. Solche Figuren nennt man nun, eben weil sie durch den Klang erzeugt werden, Klangfiguren. Ihr erster Entdecker war Chladni, der denn auch in seiner Akustik auf Taf. 4—9 die hauptsächlichsten davon hat abbilden lassen. Es liegt dabei das Gesetz der schwingenden Bewegung zu Grunde, daß nicht, wie

bei tönenden Saiten, bloß einige Punkte als Schwingungsknoten, sondern ganze Linien (Knotenlinien) in Ruhe bleiben, während die dazwischenliegenden Flächen schwingen und dadurch tönen.

Klanggeschlecht, besser dafür Tongeschlecht, s. daher diesen Art.

Klanglehre, soviel wie Akustik (s. d.).

Klangmesser, s. Monochord.

Klangstufe, gleichbedeutend mit Intervall (s. d.).

Klappe, der Name derjenigen beweglichen Theile an Blasinstrumenten mit Tonlöchern, womit diese bedeckt und geöffnet werden können. Man hat deren auf zweierlei Art: solche Klappen, welche in dem Zustande der Ruhe die Tonlöcher verschließen, und solche, welche, gehoben über den Tonlöchern liegend, diese erst bedecken, wenn der Spieler sie mit den Fingern dazu niederdrückt. Jene nennt man auch wohl geschlossene, diese offene Klappen. Jede Klappe besteht aus dem Stiele, welcher an dem Instrumente soweit hinauf- oder hinunterreicht, daß er mit dem vorgeschriebenen oder dazu bestimmten Finger bequem erreicht, gegriffen werden kann, und dem Löffel oder der Kelle, die das Tonloch verschließt und zu dem Zwecke mit weichem, aber sehr eben geschabtem Leder (auch anderm Material) gefüttert ist. Zuweilen heißt auch dieser Löffel, dessen Größe sich nach dem Tonloche richtet, vorzugsweise nur die Klappe, da grade er es ist, der das Tonloch zuklappt. Ihren Zweck theilen die Klappen mit den Tonlöchern: theils sollen sie durch ihren Gebrauch den Umfang des Instruments erweitern, theils den einzelnen Tönen selbst mehr Reinheit und Klang geben.

Klappenfeder, s. Hauptventilfeder.

Klappenhorn, auch Jubel- oder Kenthorn genannt, s. zunächst den Art. Horn. — Die äußere Form dieses Instruments ist ganz dem Bugle-Horn (s. d.) ähnlich und es wird sowohl aus Kupfer-, wie aus Messingblech verfertigt. Die gewöhnlichsten Stimmungen sind in C, Es und F. Als Erfinder nennt man den Trompeten- und Horn-Virtuosen Wögel.

Klappenkasten, s. Windkasten.

Klappenring, auch Ventilring genannt, ist die Oese, welche die Pulpetenstange in der Orgel mit dem Hauptventil verbindet.

Klappenschrank, eine veraltete Benennung für Windkasten (s. d.).

Klappentrompete, s. Trompete.

Klapper, (lat. crepitaculum, crepitagillum) ist kein anderes musikalisches und musikalisch gebrauchtes Instrument, als die Castagnetten. Andere Klapperinstrumente (die zusammengenommen crepundia heißen) haben wir in unserer Musik nicht.

Klappern, das unangenehme Geräusch bei Tasten- oder Klavierinstrumenten, welches daher kommt 1) wenn die Tasten zu nahe an einander liegen und die Fuge, in welche der Stift unterhalb der Taste eingreift, damit diese sich nicht zur Seite bewegen kann, zu weit ist; 2) wenn die Leiste, unter welche die Tasten hinten, beim Aufheben der Hämmer, schlagen, nicht weich genug beledert oder mit einem wollenen Zeuge bezogen ist; 3) wenn die Leiste, auf welcher die

Tasten hinten ruhen, ebenfalls nicht weich genug mit Tuch belegt ist, wo dann beim Niederfallen der Tasten immer ein Klappern entsteht. Ueberhaupt kann auch das Klappern, die Fehler in der Konstruktion abgerechnet, davon herrühren, daß die Mechanik eines Instruments durch langen Gebrauch sich ausgespielt hat und in einzelnen Theilen locker und schadhaft geworden ist.

Klarinette, (ital. Clarinello, frz. Clarinette), der Name eines in unseren heutigen Musiken sehr gebräuchlichen und auch wichtigen, gewöhnlich aus Buchsbaum- oder Ebenholz verfertigten Blasinstruments, mit wenigstens 13 Tonlöchern, deren 8 unmittelbar mit den Fingerspitzen bedeckt, die übrigen aber mittels theils offener, theils geschlossener Klappen regiert werden, und wobei die Klangerzeugung mittels eines Mundstücks geschieht, welches, nicht wie bei der Oboe und dem Fagott rc. aus zwei aneinanderliegenden Blättchen, sondern aus nur einem, gewöhnlich aus spanischem Rohrholze, auch wohl von Fischbein, ungewöhnlich fettem Tannen- oder Kiefernholze u. s. w. gefertigten Blatte besteht, das, über der einem Gänseschnabel ähnlichen Oeffnung eines hölzernen oder beinernen Mundstücks, welches eben dieser seiner Form wegen der Schnabel heißt, befestigt, ungefähr auf dieselbe Weise wie bei den sogenannten Zungenpfeifen oder Schnarrwerken unsrer Orgeln, beim Einblasen der Luft tongebende Schwingungen erregt. Die übrigen Theile dieses Instruments, außer dem Schnabel, sind: das Kopfstück, gewöhnlich seiner Form wegen nur die Birne genannt, welches den Schnabel mit dem Mittelstück verbindet, das aus 2 Theilen von verschiedener Größe (der verschiedenen Stimmung des Instruments wegen) besteht; an dem obersten Ende, das auch das erste Mittelstück heißt, befinden sich auf der Außenseite 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger, und auf der Innenseite ein Tonloch für den Daumen der linken Hand und dann noch die gis- und a-Klappen; an dem untern, dem zweiten Mittelstücke, sind auf der Außenseite ebenfalls 3 Tonlöcher für die 3 mittleren Finger und eins für den Daumen der rechten Hand und dann noch die es-, cis- und h-Klappen, welche mit dem kleinen Finger regiert werden. Die gis-, a-, es- und cis-Klappen sind geschlossen, die h-Klappe hingegen ist offen. Ein letzter Theil des Instrumenten-Körpers ist der kleine, durch einen Untersatz mit dem zweiten Mittelstück verbundene Schalltrichter, welcher Becher oder Stürze heißt und an seinem Rande nur ein wenig auswärts gebogen ist. — Der Tonumfang der Klarinette reicht vom e der kleinen Oktave bis zum dreigestrichenen f, ja wohl gar bis zum dreigestrichenen a; die höchsten Töne sind aber unangenehm scharf und schneidend und man sollte sie daher höchstens bis in's dreigestrichene f benutzen, im Orchester vielleicht nur bis in's dreigestrichene c. Auf der Klarinette sind, mit Ausnahme von weiten Sprüngen, alle Arten von Figuren, Arpeggien, diatonische und chromatische Läufe, Triller u. s. w., gebunden und gestoßen in sehr schnellem Tempo auszuführen. Die bequemeren Tonarten für die K., sobald es sich um schwerere Passagen u. s. w. handelt, sind von C-dur und A-moll nach den Been hin bis zu Es-dur und C-moll, nach den Kreuzen hin bis D-dur und h-moll. Langsamere Sätze lassen sich in allen Tonarten ausführen. Auf keinem andern Blasinstrumente ist das allmählige Zunehmen

des Tones vom allerleisesten Piano an bis zum relativ stärksten Forte und ebenso von diesem zurück bis zum echoartigen Verschwinden desselben so vollkommen und verhältnißmäßig genommen auch so leicht darzustellen, als auf der Klarinette. Es ist den Verfertigern dieses Instruments bis jetzt noch nicht gelungen, ihm von Haus aus eine durch die ganze Tonleiter vollkommen gleiche Klangstärke zu verleihen. Indessen wissen die Spieler diese Mängel mehr oder weniger auszugleichen (Ausblasen nennen sie es), und auf einer gut ausgeblasenen Klarinette werden sie, namentlich in schnelleren Sätzen nicht vernehmbar. Der Komponist kann daher und braucht auch keine Rücksicht darauf zu nehmen. Der Klang der tiefsten Töne der K. ist dumpf, dunkel und dick, der mittleren voll und weich, der höheren sehr hell, der höchsten, wie schon bemerkt, scharf schneidend. Die Reihe der tiefsten Töne von klein e bis zum eingestrichenen e pflegt man auch Chalumeau (spr. Schalümoh) zu nennen (vielleicht wegen des einigermaßen an die Schalmey erinnernden, etwas schnarrenden Klanges der tiefsten Töne). Indessen bedeutet das Wort Chalumeau oder ital. Cialumò (spr. Tscha—) in der Klarinettenmusik gewöhnlich auch, daß die Noten um eine Oktave tiefer gespielt werden sollen, als ihre Figuren anzeigen; in dem Sinne ist das Wort gleichbedeutend mit all' ottava bassa. Wo seine Wirkung aufhören soll, steht natürlich loco (früher auch, was dann dasselbe anzeigt, Clarino, Clarinetto oder Clairon [spr. Klärong]). — Da in Folge der Applicatur nicht aus allen Tonarten mit Leichtigkeit auf einer und derselben Klarinette geblasen werden kann, so pflegt man sie in sehr verschiedenen Dimensionen und Stimmungen zu verfertigen und zu gebrauchen. Die gewöhnlichste Art ist die sogenannte C-Klarinette, auf welcher die Noten tönen wie sie geschrieben sind und auf der das c also wie jeder andere Ton auch, dem c u. s. w. aller anderen Instrumente entspricht. Eine größere, also tiefer gestimmte Gattung ist die B-Klarinette, die um einen ganzen Ton tiefer als die vorige klingt (wenn also die geschriebene Note c angeblasen wird, klingt diese wie b der übrigen Instrumente). Noch tiefer steht die auch noch größere A-Klarinette, deren c wie a klingt. Diese drei Klarinett-Arten sind die gebräuchlichsten für unsre Theater- und Konzertorchester-Bedürfnisse, so wie für das Solospiel. Es giebt aber noch höhere und tiefere Klarinett-Arten als die angeführten: von ersteren die Es- und F-Klarinette, von denen diese (die F-Klarinette) um eine reine Quarte höher klingt als sie notirt wird, und jene (die Es-Klarinette) eine kleine Terz höher. Als tiefe Klarinett-Arten sind zu nennen: die Alt-Klarinetten in C, die eine reine Quinte tiefer klingt als die gewöhnliche C-Klarinette, und die Alt-Klarinette in B, welche eine reine Quinte tiefer steht als die gewöhnliche B-Klarinette; ferner die Baß-Klarinette in C, eine Oktave tiefer als die gewöhnliche C-Klarinette, und die Baß-Klarinette in B, eine Oktave tiefer als die gewöhnliche B-Klarinette klingend. Diese tiefen Klarinetten sind noch nicht in gar vielen Orchestern eingeführt, obgleich sich sehr schöne Effekte durch sie erzielen lassen; die hohen Klarinetten (denen noch die hie und da, aber selten, vorkommenden D-, E-, G- und H-Klarinetten anzureihen sind), werden nur in Militär-Orchestern benutzt, wo ihr scharfer und schneidender Klang noch erträglich

wirkt. Was nun unsre drei gewöhnlichen Orchester-Klarinetten betrifft, so wird darunter die in B für die schönste gehalten und auch vorzugsweise für das Konzert-Solospiel benutzt. Noch weicher als die B-Klarinette klingt zwar die A-Klarinette, aber auch matter und als Soloinstrument zu wenig durchgreifend und brillant. Die C-Klarinette hat einen harten, minder gefälligen Klang. Außer den schon angeregten Vortheilen der leichteren Behandlung in den verschiedenen Tonarten, haben die verschiedenen Klarinett-Dimensionen auch noch die, daß durch sie dem Tonsetzer die Mittel zu einer schönen Mannichfaltigkeit von Effekten geboten werden, je nachdem er nämlich bald die weiche A-Klarinette, bald die derbe C-Klarinette, bald die zwischen beiden die Mitte haltende B-Klarinette anwendet. Wie schon oben angedeutet, klingen nur auf der C-Klarinette die Töne so wie sie geschrieben sind; für die übrigen Klarinett-Stimmungen wird transponirt notirt, d. h. man richtet sich in der Markirung der Tonart (Vorzeichnung) danach, daß der notirte Ton c jedesmal nach dem Namen der Klarinette klingt, also auf der B-Klarinette wie b, auf der A-Klarinette wie a u. s. w., woraus denn folgt, daß die Scala in C-Dur, oder ein in dieser Tonart geschriebenes Tonstück, welches auf der C-Klarinette auch in C-Dur ertönt und geschrieben wird, auf der B-Klarinette in B-Dur, auf der A-Klarinette in A-Dur klingt und gemäß diesen Tonarten notirt wird. Hiernach wird natürlich die Notirungsweise für jede andere Tonart berechnet. F-Dur, welches für die C-Klarinette in F-Dur notirt wird, schreibt man für die B-Klarinette in G-Dur, für die A-Klarinette in As-Dur u. s. w. In älteren französischen Partituren findet man jedoch öfter die Klarinettstimme überall in der Tonart des Stücks selbst geschrieben, und es ist der Willkühr des Spielers überlassen, ob er z. B. ein Stück aus F-Dur auf der C-Klarinette aus F-Dur, oder auf der B-Klarinette aus G-Dur spielen will, so wie er ein etwa aus E-Dur gehendes Tonstück, dessen Klarinettstimme auch selbst in E-Dur geschrieben ist, entweder auf der C-Klarinette aus E-Dur, (also mit 4 ♯), oder auf der A-Klarinette aus G-Dur spielen kann. — Im Orchester angewendet, wird die Klarinette wie die Flöte, Oboe u. s. w. durch eine erste und zweite (Clarinetto primo und Clarinetto secondo) besetzt, welche beide dann zu einzelnen und gemeinschaftlichen Solo's sich sehr gut eignen; dann können sie auch bloß ausfüllend oder die Melodie verstärkend gebraucht werden und werden überhaupt bei verständiger Mischung mit den anderen Orchesterinstrumenten zur Herstellung eines glänzenden Colorits einestheils und eines weichen andererseits, mit Glück beitragen helfen. Als Solo- oder Konzertinstrument ist die Klarinette eines der glänzendsten sowohl wie ausdrucksvollsten, denn sie gestattet, wie schon oben erwähnt, alle möglichen Passagen und die Modificirbarkeit ihres Tones ist sehr bedeutend. Der Erfinder der Klarinette — um nun auch Etwas von ihrer Geschichte zu geben — war der Flötenmacher Johann Christoph Denner, (geb. zu Leipzig 1655 und gestorben zu Nürnberg 1707). Zwischen 1690 und 1700 brachte er das erste Exemplar davon fertig; ob es aber eine C-, B- oder A-Klarinette war, läßt sich nicht mehr ermitteln. Nur das ist noch bekannt, daß seine ersten Klarinetten nur 7 Tonlöcher hatten nebst der a- und

b-Klappe. Nachgehends fügte man die h-Klappe hinzu, da man vorher diesen Ton nur durch Nachlassung der Lippen und Zurückziehen des Schnabels aus dem Munde künstlich hervorbringen mußte. Dann wurde noch später die zweigestrichene cis- oder des- und die es-Klappe zugefügt, welche der zu seiner Zeit sehr berühmte Instrumentenmacher B. Fritz († 1766) zu Braunschweig erfand. Die eingestr. cis- oder des-Klappe erfand nachgehends Lefevre; vermittels ihrer kann auch das eingestr. gis oder as hervorgebracht werden. Hofmusikus Stadler in Wien machte 1801 an der Klarinette noch die Abänderung, daß er das unterste Ende, nämlich den Schalltrichter, verlängerte und seitwärts bog, wodurch er noch die 4 tieferen Töne der kleinen Oktave dis, d, cis und c gewann. Es scheint jedoch, als habe sich diese Erfindung nicht sehr verbreitet, da man nur wenige solcher Instrumente antrifft. Viel zur Verbesserung des Instruments hat der hochverdiente Iwan Müller beigetragen. Er erfand eine Klarinette mit 13 Klappen, auf der sich aus allen Tonarten bequem spielen läßt. Der vorzüglichern Klangfarbe willen nahm er dazu die Dimension der B-Klarinette, und setzte unter die Klappen auch kleine elastische Ballen, wodurch bewirkt wird, daß das Tonloch völlig bedeckt ist und beim Spielen gar kein Geräusch durch das Aufschlagen der Klappen entsteht. Eine Verbreitung hat dieses Müller'sche Instrument jedoch nicht gefunden. Eine weitere Erfindung des Genannten ist zunächst die Methode, das Blatt mittels eines metallnen Bandes mit Stellschrauben auf den Schnabel zu befestigen, statt es, wie bisher, mühsam und unsicher mit Bindfaden darauf zu binden. Endlich erfand er die Alt-Klarinette, die er aus dem Bassethorn bildete. (Ein ähnliches Instrument, das man Klarinettbaß nannte, hatte früher schon [1793] Heinrich Grenser in Dresden gebaut. Sein Tonumfang war vom H bis zum dreigestrichenen F). Viel neuer ist die Erfindung Jansens in Paris, der bewegliche Rollen an den Klappen anbrachte, vermittels welcher die Finger bequemer von einer Klappe zur andern gleiten können. Durch diese Vorrichtung wird u. A. auch der Vortheil gewährt, daß man die Töne a und h, c und fis, h und cis, f und as, c und es leicht aneinander schleifen kann, was früher gar nicht möglich war. Der Instrumentenmacher H. J. Ziegler in Wien hat eine Vorrichtung am Mundstück der Klarinette angebracht, wodurch bei etwaigem Werfen des Schnabels das Blatt doch nicht aus seiner Lage kommt, was ein wesentliches Erforderniß zur vollkommenen Gleichheit der Töne ist. Durch die vom Blasen verursachte Feuchtigkeit quillt nämlich öfters das Mundstück an und bringt dadurch das Blatt aus seiner gleichen Lage. Ziegler verhinderte dies durch ein Metallblättchen, das er unten auf den Schnabel befestigte. Friedr. Czermak in Prag hat dies nachgemacht. (In der Leipziger allg. mus. Zeitung 1832 Nro. 40 werden zur Verhinderung jenes Uebelstandes die Schnabel von Elfenbein als noch zweckmäßiger empfohlen. In neuerer Zeit noch hat V. Szalkiewicz, erster Klarinettist der polnischen Oper in Warschau, das Mundstück auch aus Glas verfertigt und nach seiner Versicherung soll der Ton dadurch sehr gewinnen). — Die Bedeutung des Namens Klarinette (viel öfter auch mit C geschrieben), oder das ital. Clarinetto, hat man wohl in der Ableitung von

Clarino (die Trompete) zu suchen. Weil man anfänglich vielleicht in dem Klange des von Denner erfundenen Instruments eine Aehnlichkeit mit dem Klange der höheren Trompetentöne fand, so hat man es dieser Aehnlichkeit halber wahrscheinlich am passendsten eine kleine Trompete, ein kleines Clarino (Clarinetto) nennen zu müssen geglaubt. Daß Manche auch, der ital. Abstammung analog, das Klarinett schreiben und sprechen, sey schließlich noch bemerkt; der allgemeinere Sprachgebrauch ist die Klarinette, wie es auch im Französischen la Clarinette heißt.

Klarinettist, Einer der die Klarinette bläst, ein Klarinett-Virtuos.

Klaus, Joseph, geb. am 27. März 1775 zu Seitendorf bei Zittau. Sein Vater war ein Eisenhändler und Hechelmacher; seine Mutter, eine gebildete Schullehrerstochter, ertheilte ihm den ersten Unterricht im Lesen, Schreiben und auch in der Musik; dann unterrichtete ihn der Schulmeister Kretschmer in Grunau bei Ostritz besonders im Orgelspielen und Generalbaß. Schon in seinem 9ten Jahre konnte er beim Gottesdienst die Orgel spielen. Von seinem 11ten Jahre an besuchte er das Gymnasium zu Kommothau in Böhmen und von 1791—1794 studirte er in Prag Philosophie. Als aber im Oktbr. des letztgenannten Jahres sein Vater starb, mußte er nach dem Willen seiner Mutter die Universität verlassen und das väterliche Geschäft übernehmen. Die ihm angeborene Liebe zu Kunst und Wissenschaft blieb ihm jedoch auch bei und er setzte seine Uebungen im Orgelspiel, so wie seine theoretischen Studien eifrig fort. Seine Umsicht und Tüchtigkeit in allen Fächern der Musik war bald so groß, daß er das Orakel seiner ganzen Gegend wurde in Allem was Musik betraf. Im J. 1807 verheirathet, lebte er glücklich bis zum 1. März des Jahres 1834. — Er schrieb viele Kirchensachen verschiedenster Art, Klaviersonaten, Variationen, Lieder und Gesänge, Orgelpräludien, ein Konzert für Horn, Duo's und Trio's für Hörner, Polonaisen, Märsche u. s. w. Von allen diesen Sachen ist nur wenig gedruckt.

Klaviatur, s. Claviatur und Tastatur.

Klaviaturbrett, Vorsetzbrett ist das quer über einer Tastatur auf seiner Unterkante stehende Brett, das, des schönern Aussehns der Tastatur wegen, den nicht belegten Theil der Tasten (blinde Tasten) dem Auge verbirgt. An den Orgeln hat es noch den Zweck, daß es den aus dem Innern der Orgeln gewöhnlich kommenden Luftzug von Händen und Füßen des Spielers abhält. Die Kante, mit welcher dieses Brett nach den Tasten hin steht, die es nicht berühren darf, ist mit Einschnitten versehen, in welchen die Obertasten sich bewegen. Es muß gehörig betucht werden, daß, wenn Tasten dagegen schnellen, kein klapperndes Geräusch gehört werde.

Klaviaturgehäuse, s. Registerschrank.

Klaviaturschrank, s. Registerschrank.

Klaviaturschweller, s. Crescendozug.

Klavier, Klavichord (franz. Clavecin, ital. Clavicembalo), ein besaitetes, jetzt veraltetes Tasteninstrument, in einem tafelförmigen Kasten, in der Regel von Tannenholz, bestehend, dessen Länge etwa 5 Fuß 9 bis 10 Zoll, die Breite

1 Fuß 9 Zoll und dessen Höhe etwa 7 Zoll beträgt. Dieser Kasten, wie beim Fortepiano, auf Füßen oder auf einem besondern Gestelle ruhend, ist in zwei nicht ganz gleiche Räume getheilt, von denen der größere, linker Hand befindliche, die Tastatur und die Anhängeleiste der Saiten enthält; der kleinere auf der rechten Seite befindliche, den Resonanzboden, den Steg und am äußersten rechten Ende den Stimmstock. Damit das Instrument dem Drucke der Saiten den gehörigen Widerstand leisten kann, sind auch hier, wie beim Fortepiano (dessen innere Construction überhaupt der des Klaviers sehr ähnlich ist) Streben zwischen dem Stimmstocke und der Anhängeleiste, sowie der linken Seitenwand auf dem Boden des Kastens angebracht. Die Anhängeleiste befindet sich der Klaviatur grade gegenüber, an der hintern Wand des linken Raumes und ist bei den Baßsaiten, also auf der linken Seite, breiter und stärker, als bei den Diskantsaiten rechter Hand. Der Steg ist, wie beim Fortepiano, beinahe in Form eines gezogenen lateinischen S gebogen. Der Stimmstock, bei den tieferen Tönen in gleicher Stärke an der rechten Seitenwand fortlaufend, biegt sich bei den höheren Tönen in einem stumpfen Winkel nach der linken Hand zu. Der Resonanzboden, gleichfalls mit schwachen Rippen und Gegenstegen versehen, muß mit der größten Sorgfalt gearbeitet sein und enthält sehr häufig zur Schallverstärkung niedlich verzierte Schalllöcher. Der Saitenbezug, zweichörig und von Messingdraht, ist nur schwach; die Saiten der tiefsten anderthalb Oktaven sind besponnen, meistens mit Silberdraht oder auch mit Messingdraht. Die Wirbel sind diesem Bezuge angemessen, also schwach. Unmittelbar vor der Anhängeleiste sind die Saiten mit schmalen Tuchstreifen durchflochten, im Basse breiter als im Diskant, was auf den Charakter des Tones einen großen Einfluß hat. Ohne dies Geflecht würde derselbe schlecht und kesselartig sein. Die Tasten haben am hintern Ende als Verlängerung kleine Platten von Fischbein oder hartem Holze, welche in unter der Anhängeleiste befindlichen Scheiden laufen, damit sie eine feste Lage haben und nicht an einander klappern können. Nahe vor dem Geflechte befinden sich in den Tasten etwas über einen Zoll lange und oben etwas breite Messing- oder Eisenstifte, die T a n g e n t e n. Durch Berührung der Saiten mittels der Tangenten wird nun der Ton hervorgebracht, welcher längere Zeit fortklingt, wenn die Tangente fortfährt die Saite zu berühren. Die Stärke des Tones hängt von der Stärke des Drucks der Tangente gegen die Saite ab und kann daher gleich nach dem Anschlage noch angeschwellt, aber auch abgeschwellt werden. Daher eignet sich dies Instrument, wie kein einziges besaitetes Tasteninstrument, zum gebundenen und getragenen Spiel. Die Saiten erklingen jedoch nur von dem Anschlagepunkte der Tangente bis zum Stege, daher vermindert sich bei gleicher Spannung der Saite die Höhe und Tiefe des Tones, je mehr man diesen Anschlagspunkt dem Stege nähert oder ihn davon entfernt, also den klingenden Theil der Saite verkürzt oder verlängert. Demnach kann man auch wohl die Tangenten zweier Nachbartasten an ein und dasselbe Saitenchor anschlagen lassen, obgleich dies mit Recht für eine fehlerhafte Einrichtung angesehen wird. Ein gutes Klavier muß daher b u n d f r e i sein, d. h. zwei verschiedene Tasten dürfen kein gemeinschaftliches Saitenchor haben. Die Tasten dürfen beim

Anschlage nicht zu tief fallen; aber auch ein zu flacher Anschlag ist auf der andern Seite nicht gut. Soll der Anschlag gut sein, so muß man unter den Fingern die Elastizität der Saiten fühlen. Im Moment des Anschlages darf übrigens kein unangenehmes Geräusch entstehen, welches in der Regel durch eine Reibung der Tangente an der Saite bei einem zu starken, oder zu gespannten, straffen Bezuge verursacht wird. Der Ton muß bei der leisesten Berührung der Tangente mit der größten Klarheit ansprechen und beim fortgesetzten Drucke lange forthallen. Jedoch darf der Druck nicht zu stark sein, denn da durch den erhöheten Druck die Saite eine größere Spannung erhält, so wird der Ton dadurch auch höher; übrigens werden auch bei einem zu starken Drucke die Saiten leicht zersprengt. Daß natürlich bei allen diesen Eigenthümlichkeiten das Instrument eine ganz andere Behandlungsweise, eine ganz andere Spielart verlangt, als andere Tasteninstrumente, z. B. das Fortepiano oder die Orgel, ist leicht zu begreifen. Der Umfang des Klaviers in seiner Blüthenperiode (d. h. zu Ende des vorigen Jahrhunderts) war fünf Oktaven, vom Contra-F bis zum dreigestrichenen f. Der Ton des K. ist äußerst schwach, so schwach, daß ein mäßiges Geräusch denselben schon zu verdecken im Stande ist; die Verdrängung durch das weit glänzendere Pianoforte ist also nicht unnatürlich. — Ueber die Zeit der Erfindung des Klaviers haben sich bis jetzt noch keine bestimmte Nachrichten auffinden lassen. Daß sie sich bis tief in das Mittelalter hinein erstreckt, ist gewiß, daß aber Guido von Arezzo, wie zuweilen angenommen wird, der Erfinder sei, ist nicht wahr. Die Erfindung datirt von weit später. Im Anfange des 16ten Jahrhunderts jedoch waren schon Klaviere gebräuchlich, denn in den Spielen des Orlandus Lassus wurden die Gesangstücke damit begleitet. Anfangs hatte das Klavier nur 20 Claves, worunter von den abhängigen Tönen nur das kleine b und das eingestrichene b, die übrigen waren alle in C-Dur diatonisch. Im 17ten Jahrhunderte fing es an in allgemeine Aufnahme zu kommen und das ganze 18te Jahrhundert hindurch war es, wie jetzt das Fortepiano, das Lieblingsinstrument der Dilettanten. Um den Ton zu verbessern und namentlich zu verstärken, hat man zu allen Zeiten Veränderungen mit diesem Instrumente vorgenommen. Keine einzige derselben ist aber ganz allgemein geworden. Die besten Klaviere verfertigte der Orgelbauer Gottfried Silbermann, und das erste bundfreie Klavier bauete Daniel Faber.

Klavierauszug nennt man die Einrichtung eines für mehrere und verschiedene Instrumente, oder für Gesang mit Begleitung von Instrumenten komponirten Tonstücks zum Vortrag auf dem Klavier oder Fortepiano. (S. unter Arrangiren.)

Klavieroboe, s. Harmoniphon.

Kleeberg, Christian Gottlieb, geb. den 12. April 1766 in Gautsch bei Leipzig, wo sein Vater Gastwirth war, sollte auf der leipziger Universität Theologie studiren, beschäftigte sich aber mehr mit Musik, besonders mit Klavier- und Violinspielen, in welch' letzterm er es für die damalige Zeit zu ziemlich Bedeutendem brachte. Mit drei anderen Musikfreunden: Reuter, Wagner und Fournes, verband er sich in Leipzig zu einem Streichquartett, welches sich bald auf Reisen

begab, um mit den damals so beliebten Pleyelschen Kompositionen aufzutreten. Nach kurzer Zeit jedoch wurde der Quartettbund zerrissen, und Kleeberg, nachdem er einige Zeit in Weida im Voigtländischen sich mit Musik-Unterricht beschäftigt hatte, wurde 1790 als Organist nach Gera berufen, wo er am 13. Juni 1811 starb. Mehrere Klavierkompositionen und Lieder von ihm sind im Druck erschienen und fanden Beifall; auch hat er eine Oper verfaßt, die aber kein Glück machte und nicht über Gera hinaus drang. Als Orgelspieler war er nicht ausgezeichnet, aber als geschickter Musiklehrer sehr beliebt.

Klein. Auch in der Musik bildet dieses Beschaffenheitswort den Gegensatz von groß (s. d.), und wird, als gewissermaßen technischer Kunstausdruck, zur Bezeichnung derjenigen Intervalle gebraucht, die nicht ganz den Raum einnehmen, den sie ihrem eigentlichen Namen zufolge einnehmen sollten, jedoch auch wieder zu groß sind, um nicht den Namen führen zu können. So spricht man von einem kleinen ganzen Ton, kleinen halben Ton, einer kleinen Terz, kleinen Secunde, einem kleinen Limma u. s. w. Hier haben wir uns bei der speziellen Erklärung aller dieser und solcher Ausdrücke nicht aufzuhalten, solche findet sich unter den einzelnen Artikeln der Hauptwörter, also unter Ton, Secunde, Limma u. s. w. (Vergl. auch Intervall und Tabulatur). — Kleine Baßgeige ist kein anderes Instrument als das Violoncello. — In der Orgelbauersprache bezieht sich das Prädikat klein gewöhnlich auf die Tongröße der Manualstimmen und bezeichnet, daß die so genannte Stimme um 8 Töne höher klingt, als sie ihrer eigentlichen Natur nach klingen sollte; z. B. Kleingedakt (was sonst auch Barem hieß) ist eine Gedaktstimme, die um eine Oktave höher als der Grundton des Manualgedaktes klingt, also Gedakt 4′; kleine Gemshornquinte (s. Gemshorn). Dann wird das Wort von den Orgelbauern aber auch in Bezug auf die Chöre der gemischten Stimmen gebraucht, um anzuzeigen, daß dieselben alsdann weniger Chöre haben, als sie ihrer eigentlichen Natur nach haben sollten. Eine Cymbelstimme z. B. ist ihrer Natur nach eigentlich dreichörig, wird sie aber zweichörig disponirt, so heißt sie Klein-Cymbel. Uebrigens mögen auch alle sonstigen vorkommenden Orgelstimmen-Namen mit dem Beisatz klein unter ihrem Hauptworte nachgelesen werden, z. B. Klein-Hohlflöte unter Hohlflöte u. s. w. Ein Klein-Prinzipalwerk ist eine solche Orgelabtheilung, deren größtes Prinzipal nur 4- oder 8füßig ist.

Klein, Andreas, ein berühmter Orgelspieler des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Kölleda in Thüringen um 1650, machte in seiner Jugend schon viele Reisen, auf denen er sich hören ließ und großen Ruhm erwarb. Dann sollte er in seiner Vaterstadt als Stadtschreiber und Organist angestellt werden; doch schlug er einen solchen Antrag aus und ging aufs Neue auf Reisen, die ihn dann endlich auch nach Kopenhagen führten, wo er aber schon 1698 bei einem großen Brande, der im Opernhause entstand, in welchem er anwesend war, umkam.

Klein, Bernhard, einer der bedeutenderen Komponisten des 19ten Jahrhunderts, namentlich im Fache der Kirchenmusik, geb. 1794 zu Köln, wo sein Vater eine Weinwirthschaft besaß. Er war anfangs zum geistlichen Stande bestimmt; allein seine entschiedene Neigung zur Musik und die Aussicht, daß er

durch diese Kunst schneller seinen Lebensunterhalt werde verdienen können, waren bei den eingetretenen schweren Kriegszeiten und der sich mehrenden Familie hinlängliche Motive für die Aeltern, jenen Vorsatz aufzugeben und den Knaben sich der Musik widmen zu lassen. Die ersten Jahre seiner Ausbildung verflossen ihm ziemlich trüb, da er wenig guten Unterricht genoß (derselbe beschränkte sich auf die Unterweisung eines musikverständigen Geistlichen, der meist nur die Arbeiten des Knaben durchsah), sich durch eigenes Studium forthelfen mußte und bald gezwungen war, selbst als Lehrer sein Fortkommen zu suchen. Indessen entwickelte sich sein Talent so entschieden, daß die Familie alle Mittel daran zu setzen beschloß, ihm eine höhere Ausbildung geben zu lassen, als Köln ihm gewähren konnte. Das Jahr 1812 wurde ein entscheidendes für sein Leben: einmal dadurch, daß durch die Verwendung einer Dame beim Präfecten zu Aachen, dem aus der Revolutionsgeschichte bekannten Alexander Lameth, die Conscriptionspflichtigkeit von ihm abgewendet wurde; und zweitens dadurch, daß er in eben dem Jahre nach Paris zu gehen Gelegenheit fand. Dort genoß er Cherubini's Rath und gelegentlichen Unterricht, empfing die mächtigen Eindrücke und Anregungen großer Musikaufführungen und schöpfte vor Allem in den Schätzen der Bibliothek des Conservatoriums. Vielfältig gereifter und bedeutender kehrte er nach Köln zurück und übernahm hier die Leitung der musikalischen Aufführungen im Dom, sowie des ganzen damit verbundenen musikalischen Instituts. In diesem Verhältniß blieb er, einen Zwischenaufenthalt in Heidelberg abgerechnet, der ihm Thibauts Bekanntschaft und durch dessen reiche Sammlung die der alten italienischen Komponisten eintrug, bis zum Jahre 1819, wo er, nachdem die Aufführung seiner ersten Messe im J. 1816 und die einer Cantate auf Schillers „Worte des Glaubens" im J. 1817 sein Talent und seine Kenntnisse entschiedend bewährt hatten, auf Kosten des Ministeriums nach Berlin gesandt wurde, um die dortigen Musikanstalten kennen zu lernen, und dann als Kapellmeister und ordinirter Musiklehrer am Dome nach Köln zurückzukehren. Namentlich sollte er sich mit dem Lehrsystem Zelters bekannt machen, und dieser war es auch, der zuerst die Regierung auf Klein, den er bei einer Durchreise durch Köln hatte kennen lernen, aufmerksam machte. Das freundliche Verhältniß, das anfangs zwischen Beiden bestand, trübte sich aber bald, da Klein sich Zeltern nicht so unterordnen mochte, wie damals so viele anfängerische Unbedeutendheiten in Berlin thaten, ja vielmehr gewissermaßen in Rivalität mit dem „groben Diktator der Singakademie" trat. Das konnte dieser nicht vertragen und war nun schlecht auf K. zu sprechen. Doch stand Letzterer schon damals selbstständig fest genug, um sich gegen Zelter zu behaupten. Er hatte sich namentlich unmittelbar bei dem Ministerium so in Ansehen gesetzt und zugleich war ihm der Aufenthalt in Berlin so angenehm geworden, daß er daselbst zu bleiben beschloß und sich um eine Anstellung bei der damals begründeten Organistenschule bewarb, wo ihm dann auch der Lehrvortrag über Generalbaß und Contrapunkt anvertraut und gleichzeitig das Amt eines Musikdirektors und Gesanglehrers an der Universität übertragen wurde. Während dieses Aufenthaltes in Berlin hatte K. außer verschiedenen kleineren Arbeiten ein kürzeres Oratorium „Hiob" (1820 bei Breit-

kopf und Härtel in Partitur und Klavierauszug erschienen) und eine große Oper im Gluckschen Style „Dido" (Text von Rellstab), welche im J. 1823 zur Aufführung kam, geschrieben. Die letztere begründete zwar seinen Ruf bei allen Sachverständigen, hatte aber keinen Erfolg beim Publikum. Im J. 1823 verheirathete er sich mit einer reichen Enkelin des berühmten Buchhändlers Nicolai, Elisabeth Parthey: eine Ehe, welche der Tod aber bereits im sechsten Jahre derselben trennte. Unmittelbar nach seiner Verheirathung reiste er mit seiner Gattin nach Italien, wo freilich der öffentliche Zustand der Musik keine sonderliche Ausbeute für seine Kunstansicht geben konnte, wo er aber in den Archiven und Bibliotheken, besonders durch die Begünstigung des gelehrten päbstlichen Kapellmeisters Baini, große Schätze für seine Wißbegierde entdeckte. Nach seiner Rückkehr gewann ihm, wie es denn dem Reichen und Wohlhabenden immer leichter wird, zunächst seine äußere Stellung das Ansehn, welches seine künstlerische Bedeutung verdiente und späterhin so rühmlich behauptete. Im J. 1828 brachte er, von seiner Vaterstadt Köln dazu beauftragt, ein Oratorium „Jephta" bei dem großen daselbst stattfindenden Musikfeste zur Aufführung. Für das Musikfest zu Halle schrieb er 1830 ein zweites Oratorium „David". Beide machten einen großen Eindruck und stellten K's Ruf als Kirchenkomponist fest. Mitten in der Blüthe seines Lebens und Wirkens raffte ihn am 9. September 1832 der Tod hinweg. — Außer seinen oben angeführten Oratorien, die theils in Partitur, theils im Klavierauszuge gedruckt erschienen, hat er veröffentlicht: eine Messe (in D), ein 8stimmiges Paternoster, ein großes 6stimmiges Magnificat, dergleichen Responsorien, 8 Hefte Psalmen, Hymnen und Motetten für Männerstimmen, geistliche und weltliche Lieder und Gesänge (ein- und mehrstimmige), Klaviersonaten, Variationen u. s. w. In Manuscript hinterließ er, außer der Oper „Dido", zwei Akte von einer Oper „Irene", ein zu zwei Drittheilen vollendetes größeres Oratorium, Entr'akte zu Raupachs Trauerspiel „Die Erdennacht" und mehreres Andere. — In allen Kleinschen Arbeiten herrscht eine höchst edle Gesinnung und poetisch gehobene Anschauung und Auffassung, nebst freier Beherrschung und wissenschaftlicher Vollendung auch der schwierigsten musikalischen Formen; aber seine Gedanken haben nicht immer einen absoluten musikalischen Werth und hinreichende Eigenthümlichkeit und Frische der Erfindung.

Klein, Joseph, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, ebenfalls zu Köln geboren im J. 1802, machte seine musikalischen Studien hauptsächlich unter der Leitung seines Bruders vom Jahre 1820 an in Berlin, hatte sich jedoch schon früher eine Zeitlang in Paris aufgehalten. In Berlin verweilte er mehrere Jahre, kehrte darauf nach Köln zurück, begab sich einige Jahre später wieder nach Berlin und von hier nach Memel, wohin er von Seiten der Stadt als Gesangs- und Pianofortelehrer berufen war. Er konnte aber das dortige Klima nicht vertragen und ging, nach einem abermaligen Aufenthalte in Berlin, nach Köln zurück, wo er dann privatisirte und zu Ende der dreißiger Jahre noch war. Er hat Lieder und Klaviersachen, auch Einiges für die Kirche herausgegeben.

Klein, Carl August Freiherr von, geb. im Jahre 1794 unweit Mannheim,

lernte in seinem sechsten Jahre Pianofortespielen und fing in seinem siebenten Jahre schon an kleine Sachen zu komponiren. Gottfried Weber, damals noch in Mannheim angestellt, interessirte sich für ihn und brachte ihm die Grundlagen zur Komposition bei. Im J. 1810 verlor er seinen Vater, zog nun zu seinem Oheim nach Mainz und setzte hier unter Zulehner seine Kompositionsstudien fort. 1817 besuchte er Paris und lernte hier Mehul kennen, der seine Kompositions-Versuche sehr günstig beurtheilte; späterhin erhielten auch seine Bestrebungen von Beethoven freundliche Aufmunterung. — Gestochen sind von K. mehrere Sonaten für Klavier und Violine, eine Frühlingsfantasie für Pianoforte, eine Ouvertüre (Klavierauszug) zu Shakespeare's „Othello", ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, Lieder u. s. w. Dieser geschickte Dilettant beschäftigte sich auch viel mit Malerei und Naturwissenschaften, ließ auch mehreres auf Musik bezügliche Literarische in Zeitschriften (öfters unter fremdem Namen) erscheinen.

Klein, Christian Benjamin, geb. zu Steinkunzendorf bei Rudolstadt am 14. Mai 1754 und gest. den 17. September 1824 zu Schmiedeberg, wo er beinahe ein halbes Jahrhundert lang Organist und Cantor gewesen war, nachdem er früher, 1771, in Jauer die Stelle als Chorpräfect und 1775 die als zweiter Organist in Schweidnitz erhalten und bekleidet hatte. Seine gründliche musikalische Ausbildung verdankte er vorzugsweise dem Cantor Gebauer in Landshut, und er genoß als Theoretiker und Praktiker einen solchen weitverbreiteten Ruf, daß er sogar 1815 nach Berlin eingeladen wurde, um in der dortigen Marienkirche vor einer ansehnlichen Versammlung seine Meisterschaft auf der Orgel zu zeigen. In seinem handschriftlichen Nachlasse fanden sich Kirchensachen, ein Choralbuch, mehrere theoretische Werke, Lieder und Gesänge u. s. w.

Klein, Johann Joseph, geb. am 24. August 1739 und gest. zu Anfang des jetzigen Jahrh. als Advokat und Organist an der Stadtkirche zu Eisenach, hat herausgegeben: „Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung" (Leipzig 1801) und „Lehrbuch der praktischen Musik ɾc." (Gera 1783). Außerdem hat man von ihm ein „Neues vollständiges Choralbuch zum Gebrauch beim Gottesdienste, nebst einem kurzen Vorbericht von der Choralmusik" (Rudolstadt 1785, und in einer zweiten Auflage 1802) und Aufsätze in der Leipz. allg. mus. Zeitung. Unter seinen Kompositionen ist besonders „Gellerts Morgengesang" beliebt gewesen.

Klein, Heinrich, geb. im Jahre 1756 zu Rudelsdorf bei Schönberg in Mähren, lernte sehr frühzeitig die Musik und spielte in seinem achten Jahre schon gut Orgel. Nachdem er während fünf Jahren beim Organisten an der Kathedralkirche zu Preßburg, Hartenschneider, noch Unterricht gehabt hatte, wurde er in seinem siebenzehnten Jahre Musikdirektor beim Grafen von Hodicz, studirte aber in dieser seiner Stellung immer fleißig weiter, namentlich die Theorie der Tonsetzkunst. Später ging er wieder nach Preßburg, gab daselbst bis zum Jahre 1796 Musikunterricht und wurde dann Professor der Musik an der Haupt-National-schule in Preßburg. Daselbst ist er im Jahre 1830 gestorben, den Ruf eines fertigen Klavier- und Orgelspielers und vortrefflichen Kontrapunktisten hinterlassend. Er hat viele Kirchensachen komponirt, gedruckt sind aber von ihm bloß

Lieder und einige Klaviersachen. (Ueber seine Verbesserung an der Tasten-Harmonika s. Harmonika.)

Kleinheinz, Franz Xaver, geboren den 3. Juli 1772 zu Mindelheim in Schwaben, erhielt den ersten musikalischen Unterricht bei Klostergeistlichen in Memmingen und trat nach vollendeten Studien in baierische Staatsdienste. Die Tonkunst hatte aber größere Reize für ihn als das Jus und in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts begab er sich nach Wien, wo er bei Albrechtsberger die Komposition studirte und sich bald als Tonsetzer und Klavierspieler bekannt machte. Später finden wir ihn als Musikmeister im Hause des Grafen von Brunswick, dann wieder als Theater-Kapellmeister in Brünn und Pesth, und um 1832 ist er in letzterer Stadt gestorben. — Er schrieb Oratorien, Messen, einige Opern (z. B. „Harald" und „Der Käfig"), Klaviersonaten, Trio's, Ouvertüren, Musiken zu Schauspielen, Lieder und Gesänge, Variationen, Fantasien u. s. w. für Pianoforte, Harmoniestücke u. s. w., wovon Einzelnes im Druck erschien. Eine seiner Messen (in As) cursirte lange Zeit unter Mehuls Namen.

Kleinknecht, Gebrüder. 1) Johann Wolfgang, ältester Sohn des Konzertmeisters und zweiten Organisten am Münster zu Ulm, Johann K., wurde daselbst geboren am 17. April 1715 und von seinem Vater in der Musik unterrichtet. Schon in seinem achten Jahre konnte er sich vor dem damaligen Herzog von Würtemberg auf der Violine hören lassen. Darauf unternahm der Vater mehrere kleine Reisen mit ihm, auf denen er viele Aufmunterung fand. Nach Vollendung seiner Schuljahre widmete er sich ganz der Musik. 1733 trat er als Kammermusikus in die Hofkapelle zu Stuttgart, wo er sich dann auch unter dem damaligen Kapellmeister Brescianello weiter im Violinspielen vervollkommnete. Nach dem Tode des Herzogs ging er auf Reisen und ward als erster Violinist in Eisenach angestellt, 1738 aber schon auf besonderes Verlangen der Markgräfin als Konzertmeister zu Baireuth. Franz Benda, den er hier kennen lernte, wirkte sehr auf ihn, und das enge Freundschaftsbündniß, das die beiden Künstler umschloß, währte bis zu K's Tode. Von Eisenach war er heimlich weggegangen; die Reue, die er hierüber empfand, bewog ihn endlich wieder dorthin zurückzukehren, und er fand die gnädigste Aufnahme. Erst als der Herzog von Eisenach gestorben war, trat er seine frühere Stelle in Baireuth wieder an und schlug dieserhalb selbst einen Ruf nach Kopenhagen aus. 1769 kam er mit der ganzen Kapelle nach Anspach, wo er bis an seinen Tod, den 20. Februar 1786, blieb. Er war einer der bedeutendsten Violinspieler und besten Orchester-Anführer seiner Zeit. Als Komponist hat er sich nie bekannt gemacht. — 2) Jacob Friedrich K., geb. zu Ulm am 8. Juni 1722, war einer der vorzüglichsten Flötenvirtuosen seiner Zeit. Gegen 1750 trat er als erster Flötist in die Hofkapelle zu Baireuth, die später nach Anspach versetzt wurde, und nachgehends wurde er Direktor dieser Kapelle, sowie endlich wirklicher Kapellmeister, als welcher er am 14. August 1794 starb. — Sinfonien, Konzerte für Bogen- und Blasinstrumente, Flötensachen verschiedener Art sind von ihm im Druck erschienen. — 3) Johann Stephan K., geb. zu Ulm am 17. September 1731, wurde anfangs von seinem Vater zu einer wissenschaftlichen Laufbahn bestimmt, und besuchte

daher auch länger und mit mehr Fleiß als seine Brüder das Gymnasium. Noch ehe er aber zur Universität abging, weckten die musikalischen Uebungen seiner Schulfreunde eine so mächtige Liebe zur Musik in ihm, daß alle Drohungen des Vaters ihn nicht von ähnlichen Uebungen abzuhalten vermochten. Auf einer alten Flöte lernte er heimlich für sich die Anfangsgründe im Blasen dieses Instruments und später unterrichteten ihn Schulfreunde. Mit den Fortschritten, welche er in der Musik machte, nahm aber sein Eifer in den Wissenschaften täglich ab. Dadurch fühlte sich denn endlich auch der Vater, der dem ganzen Treiben des Sohnes nach und nach auf die Spur gekommen war, doch längere Zeit still zugesehen hatte, bewogen, ihm gleich den Brüdern ordentlichen Unterricht in der Musik zu ertheilen und sogar zuzugeben, daß er sich ganz der Musik widme. 1750 ging er zu seinen beiden älteren Brüdern nach Baireuth. Der berühmte Flötist Döbbert, den er hier traf, und später auch Götzel, der sich eine Zeit lang dort aufhielt, wurden seine ferneren Lehrer, und bald konnte er selbst als wirklicher Virtuos auf der Flöte auftreten. Er ward dann Mitglied der Kapelle und machte 1766, nachdem er vorher schon kleinere Ausflüge unternommen hatte, seine erste größere Kunstreise durch Deutschland, großen Beifall auf derselben erntend. 1769 ward er natürlich auch mit der ganzen Kapelle nach Anspach versetzt und starb daselbst in einem der ersten Jahre unseres Jahrhunderts. Komponirt hat er unseres Wissens Nichts.

Klemm, Friedrich, Beamter bei dem Hofkriegsrath in Wien, geb. daselbst den 29. März 1795, gehört zu den vorzüglichsten Musik-Dilettanten der österreichischen Hauptstadt. Den ersten Unterricht im Gesang, auf der Violine und dem Violoncello erhielt er durch Jacob Schauer; im Klavierspielen, sowie in der Komposition war Jos. Heidenreich sein Lehrer. Er hat sich durch Messen, Psalmen, Violin-Quartette, Lieder u. s. w. vortheilhaft bekannt gemacht.

Klemme, Johann, geb. um das Jahr 1593, hatte als Knabe das Glück, bei einer Tafelmusik (1605) dem Churfürsten Christian II. wegen seiner ausgezeichneten Sopranstimme so sehr zu gefallen, daß derselbe ihn sogleich unter seine Hof-Diskantisten aufnehmen ließ. Als solcher diente er sechs Jahre; dann wurde er 1613 zu dem damals berühmten Organisten Christian Erbach in Augsburg geschickt, um sich in der Kunst des Orgelspielens zu vervollkommnen. Er blieb drei Jahre daselbst und ward dann ein Schüler des Kapellmeisters Heinrich Schütz, der ihn vornehmlich in der Komposition unterrichtete. Nach dem Tode des Hof-Organisten Kretzschmar erhielt er endlich 1625 dessen Stelle, in der er auch um 1660 starb. — Man hat von ihm eine Sammlung deutscher Madrigalen zu 4, 5 und 6 Stimmen (Freiberg 1629) und 36 Orgelfugen (Dresden 1631); auch war er der Herausgeber des zweiten Theils der Symphoniae sacrae von Schütz.

Kleng, Gregorius, ein Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts, blühete besonders gegen Ende desselben, in welche Zeit seine merkwürdige Reparatur der 1364 von Nic. Faber im Dom zu Halberstadt erbaueten Orgel fällt, an der sich außer den beiden Manualen, unter diesen, noch ein sogenanntes Baßklavier befand, das wahrscheinlich mit den Knieen gespielt wurde.

Klengel, August Alexander, Sohn des berühmten Landschaftsmalers Prof. Johann Christian K. in Dresden, wurde geb. daselbst am 29. Januar 1783. Der Vater bestimmte ihn anfangs nicht zur musikalischen Laufbahn, mußte jedoch der Neigung des Sohnes für die Tonkunst nachgeben und dessen Talent ausbilden lassen, was er um so mehr konnte, als sich dasselbe ganz entschieden dokumentirte. K. erhielt demnach Klavier-Untterricht und war schon in seinem 12ten Jahre so weit, daß er allgemeines Staunen erregte. Clementi, der ihn im Jahre 1803 hörte, nahm ihn zum Schüler an und durchreiste mit ihm während des J. 1804, die rheinischen Städte, die Schweiz, Preußen und Baiern. Einige Zeit darauf verheirathete sich Clementi in Berlin und trennte sich von seinem Schüler, indem er mit seiner Frau nach Italien reiste. Von dieser Reise zurückgekehrt, auf welcher er seine Gattin verloren hatte, bewog Clementi den jungen K. mit ihm nach Rußland zu gehen, und Letzterer blieb daselbst von 1805 bis 1811, Unterricht gebend und seiner eigenen Ausbildung lebend. 1811 begab er sich nach Paris und verweilte daselbst zwei Jahre. Das Jahr 1813 mit seinen Kriegsunruhen trieb ihn nach Italien, und erst 1814 kehrte er nach Deutschland zurück. Von Dresden, wo er sich auch bei Hofe mit vielem Beifall hatte hören lassen, begab er sich nach England, woselbst er das Jahr 1815 zubrachte. Nach seiner Rückkunft im J. 1816 wurde er in seiner Vaterstadt zum ersten Organisten an der katholischen Hofkirche ernannt. Einige kleinere Reisen abgerechnet, lebte er seitdem immer in Dresden und starb daselbst, in der letzten Zeit pensionirt, am 22. Novbr. 1852. — Sein Klavierspiel war meisterhaft namentlich für Sachen gebundenen Styles und daneben war er ein vorzüglicher Kontrapunktist. Dies beweisen vorzüglich seine „Kanons und Fugen", welche als Opus posthumum erst vor einigen Jahren durch seinen Freund Moritz Hauptmann in Leipzig herausgegeben worden sind. Sie ergeben ein Pianoforte-Werk, welches, ähnlich dem Bach'schen „wohltemperirten Klavier", Fugen aus allen Dur- und Molltonarten enthält, denen als Präludien Kanons der verschiedensten Arten und scharfsinnigsten Combinationen vorangeben. — Von K's übrigen Klavier-Kompositionen sind mehrere Konzerte, Sonaten, Variationen, Rondo's, Fantasien u. s. w., dann auch ein Trio für Klavier, Violine und Cello und eine konzertirende Polonaise für Klavier, Flöte, Klarinette, Viola, Violoncello und Contrabaß im Druck erschienen.

Klengel, August Gottlieb, geb. zu Dresden am 7. April 1787, kam im J. 1798 als Alumnus auf die Kreuzschule seiner Vaterstadt, wo er seines ausgezeichneten, schon früh ausgebildeten Soprans wegen, bald als Solosänger in der Kirche, bald im Chor der italienischen Oper benutzt wurde, was für seine spätere musikalische Ausbildung von großem Vortheil war. 1808 verließ er die Schule und ging nach Leipzig, um Theologie zu studiren. Im J. 1811 hielt er zwar in genannter Stadt seine erste Predigt, wurde aber durch Kapellmeister Weber, der ihn im Gewandhaus-Konzerte als Tenoristen gehört hatte, veranlaßt, sich der Bühne zu widmen und ein Engagement in Breslau anzunehmen, wo er denn auch im März desselben Jahres als „Murney" in Winters „Opferfest" mit entschiedenem Beifall auftrat. In den Jahren von 1813—1820 war er

in Mannheim, München und Leipzig engagirt, gastirte auch in Wien mit größter Anerkennung. 1820, nach Gerstäcker's Abgang, wurde er in Hamburg angestellt und beschloß hier 1835 seine theatralische Laufbahn. Nach dieser Zeit förderte er die Kunst noch auf's Beharrlichste durch seinen gediegenen Gesangunterricht und die Leitung von musikalischen Vereinen. — Seine Stimme war schön und klangvoll, seine Manier vortrefflich und sein Geschmack ein geläuterter.

Klingelzug, auch Balgglocke oder Balgregister, Calcantenglocke, Calcantenregister, Calcantenwecker u. s. w., heißt an der Orgel der, nicht selten im Aeußern einem wirklichen Registerzuge ähnlich gebildete Glocken- oder Schellenzug, mittels dessen der Organist, nachdem die Orgel eine Zeitlang geschwiegen und der Balgtreter die Bälge sämmtlich hat ablaufen lassen, demselben das Zeichen zu neuer Thätigkeit giebt.

Klingenberg, Friedrich Wilhelm, geb. den 6. Juni 1809 zu Sulau in Schlesien, wo sein Vater Kantor und Organist war. Von diesem erhielt er auch den ersten musikalischen Unterricht, bis er im J. 1820 nach Breslau ging, um auf dem dasigen Friedrichs-Gymnasium sich auf das Studium der Theologie vorzubereiten. Fünf Jahre lang hielt er sich in Breslau auf und genoß während dieser Zeit den Unterricht des Organisten Neugebauer, des Violinisten Taschenberg, des Pianisten Nessel und auch des Kapellmeisters J. Schnabel. Die Berufung seines Vaters als Kantor und Organist an die Frauenkirche zu Liegnitz, vermochte auch den Sohn nach genannter Stadt zu gehen und das dortige Gymnasium zu besuchen. Dies that er, unter vielfacher Beschäftigung mit musikalischen Dingen, bis in's Jahr 1830. Vorher, im J. 1827, war sein Vater gestorben, und mit lobenswürdigstem Eifer sorgte er durch Stundengeben für die Subsistenz seiner Mutter und Geschwister. Nach wohlbestandener Maturitäts-Prüfung bezog er zu Michaelis des Jahres 1830 nun die Universität Breslau; doch nach einem Jahre schon sagte er der Theologie Valet und wählte die Tonkunst zu alleinigem Lebensberufe, noch dazu, da ihn der akademische Senat zum Direktor des akademischen Musikvereins ernannt hatte (1831). Diesen Verein leitete er mit Einsicht und Eifer bis zu Ende des Jahres 1837, wo er dann dem Breslauer Künstlerverein seine Kräfte widmete. Neben seinem Talente als Dirigent ließ man in beiden Stellungen auch dem als Komponisten und Solo-Violinisten Gerechtigkeit wiederfahren und hörte mit Vergnügen seine Produktionen. 1840 erhielt er den Ruf als Kantor an der Peterskirche nach Görlitz, wo er als Lehrer und Dirigent sich viele Verdienste um die Förderung der Kunst erwarb und immer noch erwirbt (denn er ist augenblicklich noch in seiner Stellung), ja sogar in Anerkennung seines verdienstlichen Wirkens im J. 1844 vom Magistrat unter Autorisation der königl. Regierung den Titel „Musikdirektor" erhielt. — Er hat Kirchensachen, Männerchorstücke, Instrumentalsachen, Lieder und Gesänge u. s. w. geschrieben, von denen Mehreres im Druck erschienen ist. — Seine Schwester Emilie K., geb. den 8. April 1812 zu Sulau, lebt als geachtete Gesanglehrerin zu Görlitz und ist als Sängerin eine Schülerin von Siegert und Mosevius in Breslau. — Sein Bruder, Julius K., geb. zu Sulau den 15. März 1815, ist tüchtiger Violoncellist und als

solcher ein Schüler Kummer's in Dresden. Seit 1842 lebt er in Petersburg. (Kompositionen für Violoncello und für Pianoforte).

Klingende Register, s. Orgelregister.

Klingenstein, Bernhard, um 1600 Musikdirektor zu Augsburg, gehört unter die besseren Komponisten seiner Zeit. Als gedruckt sind von seinen Sachen anzuführen: „Trinodiarum sacrarum Pars I." (dreistimmige Motetten), Dillingen, 1605; „Symphoniarum Pars I., 1, 2, 3—8 voc.", München 1607; „Rosetum Marianum, oder: Unser lieben Frawen Rosengärtlein von 33 Lobgesängen mit 3 Stimmen", Mainz, 1609 (eine zweite Auflage davon erschien zu Augsburg 1684).

Klingkunst, ein veralteter Ausdruck für Tonkunst.

Klingohr, Joseph Wilhelm, geb. am 11. September 1783 zu Tropplowitz bei Leobschütz, wo sein Vater, von dem er auch den ersten musikalischen Unterricht erhielt, Schullehrer und Organist war. 1803 trat er zuerst als Komponist auf mit einigen Klaviersonaten (mit Violin- und Violoncellbegleitung) und mit Tänzen. Um dieselbe Zeit reiste er nach Breslau, wo er durch sein fertiges Klavierspiel sowohl, wie als Komponist sich bald bekannt machte und der vertraute Umgang mit C. M. von Weber und Berner von wohlthätigstem Einfluß auf seine künstlerischen Bestrebungen war. Gegen 1810 folgte er einem Ruf als Kapellmeister an den Hof des Fürsten von Anhalt-Pleß, starb aber hier schon am 16. Januar 1814. — Gedruckt sind von ihm: Klaviersonaten (zwei- und vierhändige, mit und ohne Begleitung), Variationen, Polonaisen, Märsche, vierstimmige Gesänge u. s. w. Im Mscrpt. hinterließ er verschiedenartige Kirchensachen und Gesangstücke. — Sein älterer Bruder, August K., machte sich als tüchtiger Violinspieler und Dirigent bei verschiedenen Schauspielertruppen bekannt, und sein jüngerer Bruder, Franz K., geb. am 16. März 1793, war ein fertiger Klavierspieler und ging als Musiklehrer nach Posen, wo er Ende der dreißiger Jahre unsres Jahrhunderts noch war.

Klirrtöne. Wenn man einer Saite einen Steg so untersetzt, daß sie nicht fest aufliegt, sondern ihn nur äußerst schwach berührt, und man reißt die Saite so, daß sie senkrecht auf diesen Steg aufschlägt, so giebt sie einen Ton der tiefer ist, als wenn sie auf die gewöhnliche Art ungehindert ganz schwingt. Die auf diese Art entstehenden Töne heißen Klirrtöne. Wird der Steg unter die Mitte der Saite gesetzt, so ist der Klirrton um eine Quinte tiefer, als der tiefste natürliche Ton; theilt er die Saite in zwei Theile, die $^2/_5$ und $^3/_5$ betragen, so ist der Klirrton um $^1/_2$ Ton höher, als im vorigen Falle; betragen die Theile der Saiten $^1/_3$ und $^2/_3$, so ist der Klirrton um eine Quarte tiefer. Eine genauere Berechnung der Klirrtöne, oder vielmehr der Saitentheile giebt Chladni in seiner Akustik § 59.

Klockenbring, Friedrich Arnold, geb. am 31. Juli 1742 zu Schnakenburg im Lüneburgischen, wo sein Vater Prediger war. Er hatte schon frühzeitig Musikunterricht und spielte schon in seinem 9ten Jahre während des Gottesdienstes die Orgel. 1761 bezog er das Gymnasium zu Braunschweig, wo ihn der erste Besuch der Oper völlig außer sich setzte und seine Neigung zur Musik

nur noch bestärkte. Er machte Kompositionsstudien unter Leitung des Kapellmeisters Schwanberger und brachte es bald so weit, daß dieser sein Lehrer, der grade an einer Oper schrieb, ihm die Ausfüllung der Partitur an manchen Stellen anvertraute. Zu gleicher Zeit erwarb er sich auch viele Fertigkeit auf der Flöte; ein geschickter Klavierspieler war er schon. Sein Entschluß, sich ausschließlich der Musik zu widmen, kam nicht zur Ausführung; er ging vielmehr zum Studium der Jurisprudenz nach Leipzig (1764) und nach Göttingen (1766) und wurde 1772 als Stadtschulze in Hameln, 1773 aber dann als geheimer Kanzlei-Sekretär in Hannover angestellt. Bis 1790 lebte er der treulichen Erfüllung seiner Berufspflichten und der eifrigsten Beschäftigung mit der Kunst; da erschien 1790 das verrufene Buch „Bahrdt mit der eisernen Stirn“ und dies machte einen so furchtbaren Eindruck auf sein höchst reizbares Gemüth, das er 1792 in völligen Wahnsinn verfiel. Er wurde zwar wieder hergestellt, aber seine Körperkräfte waren erschöpft und er starb am 12. Juni 1795 zu Hannover. — Von seinen Kompositionen ist Nichts in die Oeffentlichkeit gelangt; in den „Aufsätzen verschiedenen Inhalts“ (Hannover 1787) aber befinden sich mehrere Abhandlungen musikalischen Inhalts von ihm.

Klöffler, Johann Friedrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Konzertdirektor und Finanzassessor bei dem damaligen regierenden Grafen von Bentheim-Steinfurt zu Burg-Steinfurt bei Münster, wo er auch 1792 starb, war ein tüchtiger Flöten-Virtuos, überhaupt guter Instrumentalist, und hat auch viele Flöten-Konzerte, Duo's und Trio's für Flöten, Klaviersonaten, Sinfonien für kleineres und größeres Orchester u. s. w. komponirt, von denen nicht wenige gedruckt sind und einst keinen geringen Beifall fanden, namentlich in Holland, wohin er in seinen jüngeren Jahren mehrmals gereist war.

Klöppel, der Name desjenigen Instrumentes oder Werkzeuges, womit sonore Körper angeschlagen, und also unter den musikalischen Instrumenten insbesondere, die sogenannten Schlaginstrumente, als Glocke, Hackebrett, Trommel, Pauke u. s. w. zum Klingen gebracht, intonirt werden.

Klötzchen, auch **Geigenklötzchen** heißen die Stückchen Holz, welche in den Ecken der beiden Ausschnitte in dem Corpus eines Geigeninstruments aufrechtstehend angeleimt werden, um Decke und Boden dauerhaft miteinander zu verbinden. Sie dürfen nicht zu stark oder zu dick sein, sonst hindern sie den Resonanzboden in seiner gleichmäßigen Schwingung, und nicht fest genug angeleimt, erzeugen sie ein unangenehmes Schnarren oder Zittern des Tones.

Kloß, Carl Johann Christian, geb. am 8. Febr. 1792 zu Mohrungen bei Eisleben, wo sein Vater Lehrer und Kantor war. Von diesem erhielt er auch vom sechsten Jahre an den ersten Unterricht im Gesang, Klavier- und Orgelspielen, bis er ihn im 11ten Jahre durch den Tod verlor. Von da ab bis zu seinem 15ten Jahre besuchte er die lateinische Schule zu Sangerhausen, hatte aber nebenbei Unterricht im Orgel- und Klavierspielen bei dem dasigen geschickten Organisten Rödiger. Oekonomische Verhältnisse nöthigten den 15jährigen Jüngling, eine Organisten- und Lehrerstelle einige Jahre hindurch in einem kleinen sächsischen Orte zu bekleiden, die er jedoch im 19ten Jahre wieder auf-

gab, um ſich unter Türk in Halle, der ihn in ſein Haus aufnahm, in der Muſik weiter heranzubilden. Bis zu dieſes ſeines Lehrers Tode blieb er in Halle alſo bis 1813, neben der Muſik auch auf der Univerſität Philoſophiſches hörend, ging dann nach Leipzig, wo er bald am Orcheſter als Violiniſt angeſtellt wurde und beim Konzertmeiſter Matthäi noch gründlichen Unterricht im Geigenſpielen nahm. Sein Hauptinſtrument blieb jedoch das Pianoforte, und auf dieſem ließ er ſich in den Gewandhaus-Konzerten, neben Friedrich Schneider, auch öfter mit Beifall hören. Einem Antrage des bekannten Schriftſteller's A. von Kotzebue zufolge, übernahm er dann die Stelle eines Violiniſten am Orcheſter des Theaters zu Königsberg in Preußen, kehrte aber nach einem Jahre wieder nach Leipzig zurück, wo er bis 1818 blieb und dann einem Rufe als Organiſt an die evangeliſche Hauptkirche zu Elbing folgte, in dieſer Stadt auch einen Geſangverein gründend. Nach einigen Jahren vertauſchte er ſeine Stelle in Elbing mit der eines Muſikdirektors und Geſanglehrers in Danzig, kehrte aber, da er ſich in ſeiner Stellung nicht wohl befand, zum zweiten Male nach Leipzig zurück und privatiſirte hier und in Dresden während zweier Jahre. Von den dreißiger Jahren an ward ſein Leben immer unſtäter: wir ſehen ihn in faſt allen Hauptſtädten Deutſchland's Orgel-Konzerte gebend und muſikaliſche Vorträge haltend, dazwiſchen wieder Stellen annehmend, z. B. als Muſikdirektor und Lehrer am Hofe des Fürſten Carolath in Schleſien, als Organiſt zu Kronſtadt in Siebenbürgen, als Organiſt und Chordirektor, ſowie als Profeſſor der Muſik zu Eperies in Ungarn, und endlich ſtarb er zu Riga am 26. April 1853. — Er hat größere und kleinere Klavierſachen, Lieder, liturgiſche Geſänge u. ſ. w. in den Druck gegeben.

Knarren oder **Knaſtern** wird von den Tönen der Zungenſtimmen in einer Orgel geſagt, wenn ſie fladdern. (S. Fladdern).

Knauſt, Heinrich Theodor, Tenorſänger am 14. Februar 1805 zu Braunſchweig. Sein ausgezeichnetes Geſangstalent wurde zuerſt von dem Dekorationsmaler Beuther in Braunſchweig entdeckt, welcher in Verbindung mit dem nachmaligen Profeſſor Griepenkerl, ſo wie mit dem Hofrath Ribbentrop (damaligen Mitgliede des National-Theater-Comité's in Braunſchweig), den jungen Mann vermochte, ſeine ſchöne metall- und umfangreiche Stimme gründlich auszubilden. Nach eifrigen Vorſtudien im Techniſchen des Geſanges, welche von dem Tenoriſten Kiel, ſo wie im Fache der Deklamation, welche von Haake, damaligen Mitgliede des Braunſchweiger Theaters, geleitet wurde, machte er auf dieſem im J. 1820 ſeinen erſten öffentlichen Verſuch und zwar mit ſolchem Beifall, daß er ſofort für zweite Tenorpartien, mit der Verpflichtung, den Chor zu unterſtützen, engagirt wurde. Sehr vortheilhaft für ſeine raſche Fortbildung wirkte die Nähe des trefflichen Tenoriſten Cornet, deſſen gediegene Geſangs- und Darſtellungsweiſe er ſich mit Geſchick und Glück zum Vorbild ſetzte. Der ſteigende Beifall, welchen der junge, kräftig emporſtrebende Künſtler fand, trieb ihn bald, ſich zur vollen Entwickelung ſeines Talents einen freiern Spielraum zu ſuchen. So verließ er 1827 Braunſchweig, trat in Kaſſel auf, und ging von da nach Bremen, wo er mit immer ſteigendem Beifall ſang und bis in's Jahr

1833 blieb. Nach mehreren Gastspielen in Dresden und Weimar, wurde er dann in letzterer Stadt lebenslänglich engagirt und erfreute das Publikum eine längere Reihe von Jahren hindurch durch die Vorzüge seiner schönen und gutgebildeten Stimme, seines wahrgefühlten und innigen Vortrags und seiner gewandten Darstellung.

Knecht, Justin Heinrich, berühmter Orgelspieler, bedeutender Theoretiker und auch verdienter Komponist, geb. zu Biberach in Schwaben am 30. Septbr. 1752. Sein Vater, Collaborator und später Kantor an der Trivialschule, unterrichtete ihn von seinem 9ten Jahre an im Gesang und Violinspielen; bald erwachte auch sein Trieb zum Selbstschaffen und wo er eines leeren Notenblättchens habhaft werden konnte, wurde dieses vollgekritzelt. Er versuchte sich in allerlei und setzte sogar — noch nicht 12 Jahre alt — zwei Singspiele für das städtische Liebhabertheater (dessen Direktor Wieland war) in Musik. Der genannte Dichter, dem das aufkeimende Talent des jugendlichen Komponisten nicht entging, bestimmte auch den Vater, daß er seinen Sohn durch den Organisten Kramer im Generalbaß unterweisen ließ. Daneben studirte K. bei dem Rektor Doll die lateinische Sprache, befreundete sich mit den vorzüglichsten Werken klassischer Autoren, erlernte Flöte, Oboe, Horn und Trompete spielen, und wurde durch Wieland, der ihm wohlwollend sein Haus öffnete, mit der italienischen Prosodie vertraut. 1768 kam er in das Collegiat-Stift nach Eßlingen, trat nach rühmlich bestandener Prüfung in die oberste Klasse des Lyceums und beschäftigte sich neben seinen wissenschaftlichen und namentlich philologischen Studien auch viel mit dem Orgelspielen und der Theorie der Tonsetzkunst. Eben im Begriff, die Universität zu beziehen, sah der 19jährige Jüngling in seine Vaterstadt sich zurückberufen und von dem Magistrate zum Nachfolger seines Lehrers Doll ernannt. Nunmehr machte er sich erst Vogler's Tonsystem ganz eigen und docirte nach demselben, begründete ein stehendes Konzert und fing an, nachdem er 1792 des Schulfaches enthoben worden war und nunmehr bloß das Amt eines Musikdirektors und Organisten zu versehen hatte, durch die Herausgabe seiner theoretischen Werke und verschiedenartigen Kompositionen sich in der Kunstwelt einen bedeutenden Namen zu machen. 1807 erhielt er die Anstellung als Kapellmeister in Stuttgart, dirigirte die Theater- und Hofkirchen-Musiken, hatte aber mit Kabalen mancherlei Art zu kämpfen und diese verleideten ihm seine Stellung so, daß er im zweiten Jahre schon seine Demission gab und nach Biberach zurückkehrte. Diese seine Vaterstadt nahm ihn liebevoll wieder auf und hätte ihm gern die Freude gegönnt, sein 50jähriges Dienstjubiläum zu feiern; er sollte dies aber nicht erleben und starb schon am 1. Decbr. des J. 1817 am Schlagflusse. — Was K. als Theoretiker und Komponist geleistet, liegt in seinen zahlreichen im Druck erschienenen dahinzielenden Arbeiten zu rühmlichstem Beweise vor; seine Hauptstärke war aber das Orgelspiel, in dem er nach dem Urtheil seiner Zeitgenossen, außer Vogler, keinen Nebenbuhler zu scheuen hatte. Zu noch universellerer Berühmtheit wäre er indeß in dieser Beziehung gelangt, wenn er Vogler's Freundesrath befolgt und Kunstreisen nnternommen hätte. — Von seinen zahlreichen

Kompositionen sind anzuführen: viele Psalmen, Cantaten, Hymnen, deutsche Messen und sonstige Kirchenstücke, geistliche Lieder und Gesänge, viele größere und kleinere Orgelstücke, Klaviersonaten, Flöten-Duo's, Klavier-Variationen, weltliche Lieder und Gesänge u. s. w.; die Opern und Singspiele „die treuen Köhler", „der Erndtekranz", „der lahme Husar", „die Entführung aus dem Serail", „Pygmalion", „der Kohlenbrenner", „die Aeolsharfe", „Scipio vor Carthago", „Feodora" sind in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden. Von seinen theoretischen und didaktischen Arbeiten nennen wir: „Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses ꝛc." (in 4 Abtheilungen von 1792—1798 zu Augsburg und Stuttgart erschienen); „Kleines alphabetisches Wörterbuch der vornehmsten und interessantesten Artikel aus der musikalischen Theorie" (Ulm, 1795); „Theoretisch-praktische Generalbaßschule", (Freiburg, ohne Datum); „Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere" (in 3 Abtheilungen von 1795—1798 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig); „Kleine Klavierschule für die ersten Anfänger ꝛc." (München 1800—1802, zwei Abtheilungen); „Bewährtes Methodenbuch beim ersten Klavier-Unterricht" (Freiburg, ohne Datum); „Allgemeiner musikalischer Katechismus, oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre ꝛc." (Biberach, 1803); viele Recensionen und Abhandlungen in der „musikalischen Correspondenz", der „Speier'schen Zeitung" und der „Leipz. allg. mus. Zeitung".

Knefel, Johann, aus Lauban in der Oberlausitz gebürtig, war in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts Kapellmeister des Churfürsten Ludwig von der Pfalz und hat herausgegeben: „XXXII Cantiones 5, 6 et 7 voc.", Nürnberg, 1571; „Cantus choralis musicis numeris 5 voc. inclusus", Nürnberg 1575; „Cantiones piae 5 et 6 voc. tam voci humanae, quam instrumentis musicis accommodatae", Nürnberg 1580; „Teutsche Liedlein, welche den mehrern Theil den Brauch und Lauff dieser Welt beschreiben vnd anzeigen, mit 5 Stimmen", Frankfurt, 1610.

Kneferle, Heinrich, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist zu Eichstädt, auch daselbst geboren, hatte die Musik 18 Jahre hindurch in Italien, besonders in Neapel studirt, wohin ihn der Fürstbischof von Eichstädt seiner vortrefflichen Anlagen wegen geschickt hatte, und schrieb nach seiner Zurückkunft verschiedene kleine Opern, Konzerte für verschiedene Instrumente, Klaviersonaten u. s. w.

Knie, s. Gebrochener Kanal.

Kniegeige, s. Viola da Gamba.

Knieguitarre, s. Guitarre d'amour.

Kniestück, s. Gebrochener Kanal.

Kniezug, ein unter einigen Orgelmanualen angebrachter Registerzug, der mit dem Knie des Orgelspielers entweder auf- oder seitwärts regiert wird. Am öftersten findet man ihn an Orgeln mit 1 Manuale, wo er für eine gehörig hervorstechende Stimme, z. B. Trompete benutzt, wird, um diese während des Spielens zur Führung einer Melodie anzuziehen, ohne daß der Spieler die Hand von der Tastatur zu nehmen nöthig hat.

Knöbel, (....), war ein um die Mitte des 16ten Jahrhunderts berühmter Flötenspieler und Komponist und lebte zu Goldberg.

Knobloch oder **Knoblauch**, Carl, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Cistenzienser-Mönch und Regens-Chori an der Klosterkirche zu Grüssau, war ein vortrefflicher Komponist und Orgelspieler. Viele seiner Kirchensachen, von denen, wie überhaupt von seinen Kompositionen Nichts gedruckt ist, befanden sich zu Grüssau.

Knoll, David Tobias, geb. 1736 zu Ramslau in Schlesien, verrieth als Kind schon Neigung für Musik und wurde vom Organisten Hoffmann im Orgelspielen unterrichtet. Von seinem 14ten Jahre jedoch an mußte er sich dem Kaufmannsstande widmen, entsagte deswegen aber durchaus nicht der Tonkunst, studirte eifrig die Komposition und verfaßte viele Kirchenstücke, ein Choralbuch u. s. w. Gestorben ist er zu Breslau im J. 1818 und hinterließ auch viele musikwissenschaftliche Abhandlungen in Manuscript.

Knoll, Frau Catharina von, geb. im J. 1796 zu Ravensburg in Würtemberg. Ihr Familienname ist Hug. 1814 kam sie als Choristin an das Theater zu Stuttgart und nahm hier Gelegenheit, ihre von Natur volle und klangreiche Stimme unter verständiger Leitung und nach guten Mustern auszubilden. 1823 ging sie nach Mailand und nahm hier eine Zeitlang Unterricht. Inzwischen war sie schon auf dem Theater in einzelnen Rollen aufgetreten, vermochte aber auch nach ihrer Rückkunft aus Italien niemals, sich als eigentliche Theatersängerin zu ihrem Vortheil geltend zu machen, da ihr die dazu nothwendigen äußeren Mittel abgingen. Mehr an ihrem Platze war sie als Konzert- und Kirchensängerin, als welche sie in Stuttgart eines bedeutenden Rufes genoß. 1825 vermählte sie sich mit dem Kaufmann von Knoll in genannter Stadt.

Knoop, Georg, geb. im J. 1806, gehörte zu den ausgezeichnetsten deutschen Violoncellisten und war als Konzertmeister in der herzogl. meiningen'schen Kapelle angestellt, ging aber dann (wohl anfangs der 40er Jahre) nach Amerika und starb zu Philadelphia am 25. Decbr. 1849.

Knopfregal oder **Knöpfleinregal**, s. Apfelregal und Regal.

Knorr, Julius, geb. am 22. Septbr. 1807 zu Leipzig, besuchte daselbst die Nikolaischule und studirte dann unter Gottfried Hermann Philologie. 1827 wandte er sich ganz der Musik zu, nachdem er schon früher unter Leitung des in Leipzig noch wohlbekannten Klavierspielers und Lehrers Wilhelm Neudeck eine tüchtige Ausbildung auf dem Pianoforte erlangt hatte. Er trat seitdem öffentlich als Klavierspieler mit großem Beifall auf (wir erinnern u. A. an das Gewandhaus-Konzert vom 27. Oktbr. 1831, wo er zuerst Chopin in dessen Op. 2 zu Gehör brachte), gründete später (1834) im Verein mit Robert Schumann die „Neue Zeitschrift für Musik", welche er im genannten Jahre selbst redigirte und hat sich überhaupt um das musikalische Lehrfach durch einige sehr verbreitete Werke, z. B. durch seine Ausgabe der großen A. E. Müller'schen Klavierschule, ferner durch seinen „methodischen Leitfaden für Klavierlehrer", wie durch seine „Materialien für das mechanische Klavierspiel" u. A. m. Verdienste erworben.

Knoten, s. Schwingungsknoten.

Knox, (spr. Nocks), John, der berühmte schottische Reformator und Stifter der schott. presbyterianischen Kirche, geb. zu Gifford bei Haddington (in Schottland) im J. 1505, und gestorben am 24. Novbr. 1572, erwarb sich Verdienste um die Einführung eines bessern und geregeltern musikalischen Gottesdienstes und soll auch die Kirchenmelodien komponirt haben, welche in der Sammlung „The Common Tunes“ betitelt, enthalten und noch jetzt in den schottischen Kirchen gebräuchlich sind.

Knüpfer, Sebastian, geb. zu Aschen im Voigtlande am 6. Septbr. 1633, Sohn des damaligen Kantors und Organisten Johann K. daselbst, gehört zu den besseren Komponisten und zugleich Philologen seiner Zeit. In seinem 10ten Jahre verließ er das elterliche Haus und ward von einem vier Meilen von Aschen entfernt wohnenden Gelehrten in den Wissenschaften, und namentlich in den alten Sprachen unterrichtet. In der Musik unterrichtete ihn sein Vater, zu dem er deshalb wöchentlich einige Male kommen mußte. Endlich kam er nach Leipzig in das Haus des Rechtsgelehrten Joh. Philippi, der auf alle mögliche Weise für seine, auch musikalische Ausbildung, sorgte und ihm 1657 auch ein Kantorat daselbst verschaffte, wozu ihm dann einige Zeit darauf auch die Stelle eines Musikdirektors übertragen wurde. Beiden Aemtern stand er bis 1676 rühmlichst vor, in welchem Jahre er starb. — Seine Kirchenkompositionen, Madrigalen, Kanzonetten u. s. w. waren ihrer Zeit beliebt.

Kobelius, Johann Augustin, geb. zu Wählitz zwischen Halle und Merseburg am 21. Februar 1674, war im Klavierspielen ein Schüler des Stadt-Organisten Nik. Brausen zu Weißenfels und dessen Nachfolgers J. Ch. Schieferdecker, und in der Komposition J. Ph. Kriegers, bei dem er drei Jahre studirte. Nachgehends machte er mehrere Reisen durch Deutschland, bis nach Venedig, die bildend auf ihn wirkten. Nach seiner Rückkunft ward er erst als Kammermusikus in Weißenfels angestellt; dann kam er 1712 als Stadt-Organist nach Sangerhausen und 1713 als Kapelldirektor nach Querfurth; 1725 endlich als Landrentenmeister und Kapelldirektor wieder nach Weißenfels, wo er auch am 17. August 1731 starb. — Er hat eine Menge Opern geschrieben und aufs Theater gebracht, deren Titel wir nicht erst anführen wollen, und außerdem hat er eine Menge von Ouvertüren, Konzerten, Sonaten für verschiedene Instrumente, Kirchenmusiken u. s. w. komponirt.

Koboa, s. Bandoska.

Kobricht, Johann Anton, um 1720 zu Raudnitz in Böhmen geboren, war nachgehends Organist zu Landsberg in Baiern und als Klavier- und Orgelspieler damals sehr geschätzt. Auch hat er fleißig komponirt, z. B. viele kurze Messen, Vespern und sonstige Kirchenstücke, Klaviersonaten und Präludien und Fugen für die Orgel. Ferner gab er 1782 eine „Gründliche Klavierschule“ heraus und 1788 auch eine Violinschule unter dem Titel „Praktisches Geig-Fundament“.

Koch, Anton Albrecht, um 1710 Musiklehrer in Breslau und später fürstlich bernstadtscher Kapellmeister, als welcher er um 1745 starb, hat, nach

Mattheson, außer Gelegenheitsmusiken und Serenaden für Orchester, auch Opern komponirt. Weiteres ist jedoch über ihn nicht bekannt geworden.

Koch, Franziska Romana, geborene Giraneck, einst berühmt als Sängerin und Tänzerin, ward geboren zu Dresden 1748 und kam 1765 als Tänzerin zu der Kochischen Gesellschaft an das leipziger Theater. Im folgenden Jahre verheirathete sie sich mit dem dasigen Balletmeister Koch, der sie in seiner Kunst weiter bildete. 1767 aber wandte sie sich, einer Lieblingsneigung folgend, mehr der Musik zu; lernte bei dem Lexikographen Gerber, der damals in Leipzig war, zuerst Klavierspielen, und dann in Berlin und später (1771) in Weimar unter Schweizers Leitung Singen. Hierauf wieder nach Leipzig zurückgekehrt, war sie zehn Jahre lang der Gegenstand der Bewunderung des dortigen und des dresdner Publikums. 1787 trat sie vom Theater ab und 1796 starb sie zu Dresden an der Auszehrung.

Koch, Franz, ehemals berühmter Virtuos auf der Maultrommel (von dem auch Jean Paul in seinem „Hesperus" spricht). Er wurde 1761 zu Mittersil im Salzburgischen geboren, verlor noch als Knabe seinen Vater und lernte die Buchbinder-Profession. Auf der Wanderschaft fiel er 1782 in die Hände preußischer Werber, die ihm einredeten, daß er in Magdeburg Regiments-Buchbinder werden sollte. Kaum aber in dieser Stadt angekommen, verschwand diese Täuschung und er mußte Grenadier werden. Seine Virtuosität auf der Maultrommel wurde einem Offizier bekannt, der ihn, eines Nachts die Runde machend, zu seinem Erstaunen auf dem Walle der Festung hörte, wo K. die Langeweile des Postenstehens durch sein Instrument zu vertreiben suchte. Bald verbreitete sich nun sein Ruf und erscholl sogar bis zum Throne; der König Friedrich Wilhelm hört seinen Grenadier, entläßt ihn aus dem Militärdienst, und der Virtuos begiebt sich nun auf Reisen, überall Bewunderung erregend. Wann er gestorben, vermögen wir nicht anzugeben, und wer Ausführlicheres über sein Leben zu erfahren wünscht, den verweisen wir auf Schummels Almanach vom Jahre 1793 pag. 322 ff.

Koch, Heinrich Christoph, geb. am 10. Oktober 1749 zu Rudolstadt, genoß den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, einem Mitgliede der fürstlichen Kapelle, und zog die Aufmerksamkeit des Fürsten Johann Friedrich auf sich, welcher ihn auf seine Kosten auf dem Klavier und der Violine, später auch in der Komposition vom Kapellmeister Scheinpflug unterweisen ließ. Unter dem Fürsten Ludwig Günther wurde er 1764 als wirkliches Mitglied des Orchesters an der zweiten Violine angestellt und genoß gleiche Unterstützung für seine fernere Ausbildung. Sein Fleiß auf dem Gymnasium war eben so groß als in der Musik, und in den höheren Klassen gewann er besondere Neigung für die Mathematik. Nachdem ihn sein Fürst noch im Violinspiel von dem berühmten weimarschen Konzertmeister Göpfert hatte unterrichten lassen, stellte er ihn als Hofmusikus bei der ersten Violine an und ernannte ihn 1777 zum Kammermusikus. Von 1768 an wurden einige kleinere Kompositionen von ihm gedruckt, auch hat er für seinen Hof mehrere Gelegenheits-Cantaten u. s. w. komponirt, was aber Alles von keiner Bedeutung ist; weit mehr Neigung und Kraft hatte er für das Theoretische der Tonkunst. In diesem Fache hat er auch das Meiste genützt und fol-

gende Werke herausgegeben: „Versuch einer Anleitung zur Komposition", in drei Theilen, der erste 1782, der zweite 1787 und der dritte 1793 (Leipzig, bei F. A. Böhme). Um dem damaligen Mangel an musikalischer Literatur nach Kräften abzuhelfen und dabei auch Anderer Federn in Bewegung zu setzen, unternahm er die Herausgabe eines „Journals der Tonkunst". Bei Kayser in Erfurt erschienen davon 1795 zwei Stücke, jedes 8—9 Oktavbogen, mit sehr wohlgewählten, nützlichen und unterhaltenden Gegenständen verschiedener Art. Allein die politischen Verhältnisse hielten Aller Herzen gefangen; die Schrift konnte nicht fortgesetzt werden. Verschiedene Abhandlungen und Recensionen lieferte er in die Speiersche musikal. Zeitung 1788—1791, in die ersten sieben Jahrgänge der Jena'schen allg. Literaturzeitung und in die Leiz. allg. mus. Zeitung von 1807—1811. Unterdessen war auch sein Hauptwerk erschienen: „Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyklopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält" (Frankfurt a. M., bei Aug. Herrmann dem Jüngern, 1802). Das Werk machte gleich bei seinem Erscheinen ein sehr verdientes Aufsehen. Lange hatte man in Deutschland auf ein solches Werk gehofft und recht wohl begriffen, daß die vorhandenen Hillerschen Uebersetzungen vieler Artikel aus Rousseau's Dictionnaire de Musique, sowie der ganze Rousseau nicht ausreichten. So sprachen denn die Art der Darstellung, die Vollständigkeit und Genauigkeit in dem Kochschen Werke allgemein an und dasselbe wurde auch vom Auslande als das beste derartige seiner Zeit anerkannt. 1807 ließ der Verfasser einen Auszug davon erscheinen unter dem Titel: „Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und Dilettanten (Leipzig, bei Hartknoch), welcher wiederum einen verjüngten Auszug erlebte in Ulm 1828. Als Hülfswerke sind beide Bücher immer noch von Nutzen, wenn man sich gleich nicht mehr auf Alles darin unbedingt verlassen kann. Ferner erschien von K.: „Handbuch bei dem Studium der Harmonie" (Leipzig, bei Hartknoch, 1811) und „Versuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Leiter vermittels des enharmonischen Tonwechsels in die Dur- und Molltöne der übrigen Stufen auszuweichen" (Rudolstadt 1812). Dies war sein letztes gedrucktes Werk; einige dergleichen sind Manuscript geblieben. Mitten in der Arbeit an einer musikalisch-theoretischen Abhandlung traf ihn ein Schlagfluß, der auch in wenigen Tagen seinen Tod herbeiführte. Er starb am 12. März 1816.

Koch, Jeremias, ein Kontrapunktist des 17ten Jahrhunderts, ward geboren zu Sondershausen im Oktober 1637 und auch hier erzogen. 1662 erhielt er daselbst zuerst die Hofcantor- und dritte Schulkollegenstelle, dann aber ward er nach und nach Subrektor und 1682 endlich auch gräflich schwarzburgischer Kapellmeister, als welcher er am 24. März 1693 gestorben ist. Von seinen Kompositionen hat man in Sondershausen nur noch einen fünfstimmigen Trauergesang, „Trawriges Abschiedslied" betitelt, der bei dem Leichenbegängnisse des Grafen Anton Günther von Sondershausen in der dortigen St. Crucistirche aufgeführt wurde, und von welchem Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexikon für den dafür sich Interessirenden noch nähere Nachricht giebt.

Koch, Johann August Christoph, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ungefähr von 1770 bis gegen Ende des Jahrhunderts, Direktor der königlich komischen Oper zu Potsdam, war aus Zerbst gebürtig und widmete sich frühzeitig dem Theater, das ihn dann in ganz Deutschland herumführte. Am längsten hielt er sich vor seiner Anstellung in Potsdam in Hamburg auf. Besonders angesehen war er als gründlicher Singlehrer, doch spielte er auch gut Violine und sang selbst einen sehr angenehmen Baß, so daß er gewiß auch als dramatischer Sänger viel Aufsehen gemacht haben würde, wäre nur seine Darstellungsweise eine mehr künstlerische gewesen. Auch als Komponist that er sich nicht ohne Glück hervor und seine Uebersetzung der französischen Oper „Der Holzhauer, oder die drei Wünsche" im Originalversmaße galt für einen sehr gelungenen Versuch der Art. Seine Tochter und Schülerin, Juliane Caroline K., geb. zu Hamburg im J. 1758, war von 1774 an als Sängerin bei der Oper zu Berlin angestellt und erfreute sich des Beifalls des dortigen Publikums. Sie spielte nebenbei auch ziemlich fertig Klavier, verheirathete sich 1778 mit einem gewissen Verona, starb aber schon zu Berlin am 20. Juni 1783.

Koch, Johann Sebastian, geb. zu Ammern unweit Mühlhausen in Thüringen am 16. Juni 1689, besuchte zuerst die Schule in Mühlhausen, dann fünf Jahre lang die in Blankenburg und zuletzt wieder zwei Jahre die in Mühlhausen, wo er nunmehr seiner bereits erlangten musikalischen Kenntnisse und herrlichen Baßstimme wegen zum Präfecten des Singechors ernannt wurde. Nach vollendetem Schulcursus studirte er zwei Jahre lang Theologie auf der Universität Jena, ward dann 1712 als Baccalaureus an die Schule zu Schleiz im Voigtlande berufen und erhielt das Jahr darauf dort auch die Stelle eines Cantors und Bassisten in der gräflich reußischen Kapelle. Jetzt erst reifte der Entschluß in ihm, sich vorzugsweise mit Musik zu beschäftigen. 1719 erhielt er die Stelle eines Cantors und 1728, als Liebichs Nachfolger, die eines Kapelldirektors zu Schleiz, als welcher er im Januar 1757 starb. Von seinen Kirchenkompositionen scheint Nichts mehr vorhanden zu sein.

Koch, Stephan, geb. den 12. April 1772 zu Vesprin in Ungarn, kam als Handwerksgeselle nach Wien, wo er als Drechsler und Blasinstrumentenmacher conditionirte, durch Fleiß und Geschicklichkeit das Meisterrecht erlangte und zu einem verdienten Wohlstand sich emporschwang. Seine Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotts wurden allgemein geschätzt. Nach seinem Tode, am 16. December 1828, übernahm sein Sohn Franz, damals 28 Jahre alt, die Fortführung des Geschäfts.

Kocher, Conrad, geb. am 16. December 1786 in dem würtembergischen Dorfe Dizingen, widmete sich anfangs dem Schulfache und ging schon in seinem 17ten Jahre als Hauslehrer nach Petersburg. Die Meisterwerke Mozarts und Haydns, welche er hier zum ersten Male in all' ihrer Pracht zu Gehör bekam, begeisterten ihn so sehr, daß der Entschluß, nur der Tonkunst zu leben, bald in ihm erwachte. Die Bekanntschaft mit Clementi und dessen Schülern Klengel und Berger, und deren Unterricht im Klavierspielen, sowie die Anweisung J. H. Müllers im Kontrapunkte, befestigten nur noch mehr diesen Entschluß in ihm und wirkten

überhaupt sehr wohlthätig auf die ganze künstlerische Ausbildung des fleißigen Jünglings. In sein Vaterland zurückgekehrt, komponirte er zunächst mehrere Klaviersonaten, Quartette, Lieder u. s. w., dann auch einige Opern, unter welchen zwei, „Der Käfig" und „Der Elfenkönig", in Stuttgart zur Aufführung kamen. Auch sein Oratorium „Der Tod Abels", dessen Komposition in dieselbe Periode fällt, ward dort, und vorher auch schon einmal in Leipzig, aufgeführt. Das zog die Aufmerksamkeit aller wahren Kunstfreunde auf ihn, und des Buchhändlers Cotta für dergleichen Zwecke bekannte Freigebigkeit setzte ihn in den Stand, längere Zeit sich in Italien und namentlich in Rom aufhalten zu können. Besonders die päbstliche Kapelle war es, auf welche er hier sein forschendes Auge richtete. Ihre Leistungen wurden zur feststehenden Norm seiner Ansichten von dem christlichen Kirchengesange und der Kirchenmusik im Allgemeinen, der schon früher seine Muse mit leidenschaftlicher Vorliebe sich zugewandt hatte, und es war von wesentlichem Vortheile für ihn, daß des berühmten Baini Freundschaft ihn zum innigern Studium der Werke Palestrina's hinleitete. Dies ward denn auch Ursache, daß er sich nach seiner Rückkehr ins Vaterland alsbald mit der Ausarbeitung einer Schrift, nach den in Italien in ihm entstandenen Ideen und Planen beschäftigte, die dann auch 1823 in Stuttgart unter dem Titel erschien: „Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral- und einem Figuralgesange für einen kleinern Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen." Er entwickelt hier das Bedürfniß eines Kirchengesanges, welcher das Gemüth zur Ruhe und Freudigkeit in Gott, ohne die es keine wahre Andacht gebe, und über den Ausdruck alles bloß individuellen Gefühls zu dem allgemein religiösen sich erheben soll. (Ausführlicheres über dieses Schriftchen s. in der „Cäcilia" Bd. 2 pag. 141 ff. und Bd. 9 pag. 8 ff.) Mit der Erscheinung dieser Schrift, welche die Einführung einer zweckmäßigen Schulbildung im Kirchengesange empfiehlt, stiftete K. zugleich einen Verein für Kirchengesang, nach dessen Muster bald ähnliche in ganz Würtemberg entstanden, und durch dessen glücklichen Erfolg sich die dortige Regierung bewogen gefunden hat, den Gesang als Lehrgegenstand in allen Schulen einzuführen, wodurch eben ein vierstimmiger Choralgesang in den protestantischen Kirchen erzielt werden sollte. An K's Grundsätze schlossen sich zu einer gemeinschaftlichen Umarbeitung der würtembergischen Choräle Silcher und Frech, durch deren Bemühungen denn auch bald ein allgemeines evangelisches Choralbuch entstand. Auf gleichen Zweck sind auch K's Figuralgesänge berechnet, nämlich auf einen Gemeindechor, dessen Erzielung jedoch wohl nie vollkommen glücken möchte. Im J. 1827 erhielt er die Stelle als Organist an der Stiftskirche und gründete nachgehends den Gesangverein „Liederkranz", für den er auch Mancherlei komponirte. — Von seinen übrigen Arbeiten sind Klaviersonaten, Lieder, ein Quartett für Klavier und Streichinstrumente u. s. w. im Druck erschienen.

Köhler, Ernst, geb. am 28. Mai 1799 zu Langenbielau bei Reichenbach, wo sein Vater Haushofmeister des Grafen Sandretzki war, erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik, und namentlich im Singen, Klavier- und Violinspielen von seinem Schwager, dem Cantor Hauptmann in Langenbielau. Nach zurück-

gelegtem 14ten Jahre aber ging er nach Peterswaldau und genoß den Unterricht des damaligen Cantors F. A. Kähler nicht nur im Orgel- und Violinspielen, sondern auch in der Komposition. 1815 ging er nach Breslau, wo ihn Förster noch weiter im Violinspielen und Berner im Klavierspielen ausbildete. Durch diese Beiden erhielt er zugleich als Musiklehrer Zutritt in die ersten Häuser der Stadt und auf Berners besondere Empfehlung auch schon 1817 die Stelle als zweiter Organist an St. Elisabeth. An derselben Kirche ward er im J. 1827 dann zum Ober-Organisten ernannt. 1820 ward seine erste Komposition gedruckt: eine große Polonaise für Klavier; dieser folgten dann nachgehends noch Fantasien, Rondo's, Variationen u. s. w. für Klavier und verschiedenartige Orgelsachen. Sein gutes Orgelspiel hat er auf mehreren Reisen durch Deutschland auch in weiteren Kreisen bekannt gemacht.

Köhler, Gottlieb Heinrich, geb. zu Dresden am 6. Juli 1765, kam mit guten Anlagen für die ausübende Tonkunst zum Stadtmusikus nach Bautzen in die Lehre und blieb daselbst als Lehrling und Geselle sieben Jahre. Zu seiner weitern Ausbildung ging er darauf in seine Vaterstadt zurück, wo er sich durch Unterricht auf allerlei Instrumenten ernährte. Durch den damaligen Minister Gutschmidt, in dessen Hause er Musikunterricht ertheilt hatte, wurde er dann dem vielgeltenden Bürgermeister Müller in Leipzig empfohlen und erhielt im Anfange des Jahres 1794 eine Anstellung in Leipzig als erster Flötist am Theater und als einer der sieben Stadtpfeiferherren. Als er etwa vier Jahre seine Stelle als Flötist ehrenvoll verwaltet hatte, machte es ein Blutsturz, von dessen Folgen er sich nur langsam erholte, nothwendig, daß er von der Flöte zur Violine überging. Nach Jahren, nachdem er völlig genesen war, übernahm er die Stelle eines zweiten Flötisten, bis 1817, von welcher Zeit an er zu den Pauken überging, die er mit aller Geschicklichkeit und großer Aufmerksamkeit bis Michaelis 1831 schlug, von wo an er in Ruhestand versetzt wurde und Pension erhielt. Er starb am 29. Januar 1833 im 68sten Jahre seines Alters. — Von 1789 bis an sein Ende war er als Komponist für die Dilettanten thätig und hat gegen 200 Hefte leichter Stücke für Flöte, Klavier und Violine, Variationen, leichte Quartetten, Trio's, Flötensolo's und Duo's u. s. w. geschrieben, die ihrer Zeit sehr beliebt waren.

Köhler, Johann Christian, ein berühmter Orgelbauer um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Frankfurt am Main und bauete unter anderen 1759 und 1760 zwei Orgeln in dem Kloster Eberach, und dann eine in der Oberpfarr-Kirche zu Bamberg.

Köhler, Johann Hermann, geb. zu Anspach im J. 1686, lernte Violinspielen bei dem berühmten Torelli, auf dessen Rath er auch Venedig, Rom und Neapel besuchte. Aus Italien zurückgekehrt, erhielt er die Stelle als erster Violinist in der markgräflich anspachischen Kapelle und die eines Kammer-Registrators. Er gehörte zu den ersten Violin-Virtuosen seiner Zeit. Ob er auch komponirt hat, ist nicht bekannt.

Köhler, Louis, geb. zu Braunschweig am 5. September 1820, wurde daselbst zuerst von verschiedenen Lehrern im Klavier- und Violinspielen, im Gesang

und in der Harmonie- und Kompositionslehre unterrichtet, ging aber dann nach Wien, wo er von 1839—1843 bei Sechter, Seyfried und Bocklet höhere Musikstudien machte. Dort komponirte er auch Vielerlei: eine komisch-romantische Oper „Prinz und Maler", eine Sinfonie und Cantate, Lieder, Chöre, Klavierstücke u. s. w.; dann wurde auch mit Beifall aufgeführt: seine Musik zur „Helena" des Euripides und eine Ouvertüre zum „Phormio" des Terenz (im Theater an der Wien). Nach Braunschweig zurückgekehrt, wurde seine zweitkomponirte Oper „Maria Dolores" wiederholt aufgeführt; Spohr hörte sie und munterte den Komponisten zu fernerm Streben auf. Seine dritte Oper „Gil Blas von Santillana" hielt K. zurück, weil die ganze Opernrichtung ihn kritisch auf Reform derselben stimmte und zu Richard Wagners Ideen später sympathisch stellte. Später war er bei einigen Theatern als Musikdirektor, u. A. auch in Königsberg in Preußen, woselbst er augenblicklich auch noch als Musiklehrer, Komponist und musikalischer Schriftsteller lebt. — Eine ziemliche Anzahl seiner größern und kleinern Klavierstücke ist im Druck erschienen; als Musikschriftsteller hat er sich in verschiedenen musikalischen Zeitungen sowohl in freien Aufsätzen, als auch in Kritiken mit Glück gezeigt, und sein theoretisch-didaktisches Werk: „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik &c.", von dem im J. 1857 der erste Band bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, enthält mancherlei Gutes.

Köhler, Martin, lat. Martinus Colerus, ein Komponist des 17ten Jahrhunderts, um 1620 zu Danzig geboren, war 1661 in Hamburg und erhielt von hier aus im Jahre 1665 den Ruf als Kapellmeister nach Braunschweig, von wo er aber bald wieder nach Baireuth in markgräfliche Dienste sich begab. 1670 lebte er jedoch schon wieder in Holstein, wo aber auch seines Bleibens nicht war; nur läßt sich nicht ermitteln, wo er seit dieser Zeit bis zum J. 1703 verweilte. In diesem Jahre kehrte er wieder nach Hamburg zurück und starb daselbst im nächstfolgenden. — Von seinen Kompositionen werden noch einige Passionsmusiken (über Texte von Rist) angeführt, die er mit H. Pape gemeinschaftlich verfertigte; dann eine „Hochzeitliche Ehrenfackel dem Herrn von Hardenberg angezündet", auf welchem Titel er sich Komponist zu Danzig und Mitglied des Schwanenordens mit Namen Musophilus nennt; und endlich „Sulamitische Seelen-Harmonie, d. i. einstimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen" (1662).

Köhler, Valentin (auf seinen Werken nannte er sich Valentinus Colerus), war um 1550 zu Erfurt geboren und nachgehends Kantor, oder wie man damals sagte: Phonascus zu Sondershausen. Man kennt von ihm Messen und sonstige Kirchenstücke, geistliche Gesänge, Intraden u. s. w. und wie Gerber bemerkt, gehörte er zu den besseren Komponisten seiner Zeit.

Kölbel (....), von 1754 bis an seinen Tod, der in die letzten siebenziger Jahre fällt, kaiserlich russischer Hofmusikus und für seine Zeit tüchtiger Waldhorn-Virtuos, war ein Böhme von Geburt und schon früher einmal, um 1730, in russischen Diensten, ging jedoch später nach Wien, und von hier mit dem damaligen holländischen Gesandten auf einige Zeit nach Konstantinopel, von wo er dann 1754 nach Petersburg zurückkehrte. In den letzten Jahren seines Lebens,

wo die Kraft, als Virtuos zu glänzen, ihn nach und nach verließ, war seine Aufmerksamkeit besonders auf die Verbesserung seines Instruments gerichtet, und nach zehnjährigen Versuchen brachte er endlich den von ihm sogenannten Amor-Schall (s. d.) zu Stande.

König, Johann Matthias, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts königlich preußischer Kammercanzlist zu Ellrich. Man hat von ihm mehrere Liedersammlungen mit eigenen Melodien (1782), dann die Operette „Lilla oder die Gärtnerin", die im Klavierauszug 1783 gedruckt worden ist, auch eine Reihe von Klaviersonaten (meist 1784 zu Berlin erschienen) und endlich die Operette „Die Execution", aus welcher aber nur einzelne Nummern, für Klavier arrangirt, gedruckt worden sind.

Königslöwe, Johann Wilhelm von, geb. zu Hamburg am 16. März 1745, erhielt von seinem Vater, der als Musiklehrer in genannter Stadt lebte, den ersten Unterricht im Klavierspielen und Singen, kam aber schon 1758 zu A. C. Kunzen nach Lübeck, der ihn im Violin- und Orgelspielen unterwies. Er blieb auch, nachdem er dem Unterricht Kunzens entwachsen war, fernerhin in Lübeck und wurde diesem, den 1772 ein Schlaganfall getroffen hatte, 1773 als Organist an der Marienkirche adjungirt. 1781 erhielt er dann definitiv die Stelle seines Lehrers, in welcher er 1823 sein Jubiläum als Organist erlebte. Gestorben ist er im J. 1827. — Sein Orgelspiel wurde gerühmt und auch als Lehrer, sowie um die Beförderung der Musikkultur in Lübeck überhaupt, hat er sich verdient gemacht. Komponirt hat er Klaviersachen, kleinere Oratorien, Cantaten, Orgelstücke u. s. w., die aber größtentheils Manuscript geblieben sind.

Königsperger, F. Marianus, geboren den 4. December 1708 zu Röding in der Oberpfalz, lernte die Musik schon frühzeitig in dem Benediktinerkloster Prüflingen bei Regensburg, wo er auch im J. 1734 das Ordenskleid nahm und dann als Organist und Kapellmeister angestellt wurde. Gestorben ist er am 9. Oktober 1769, einen bedeutenden Ruf als Orgelspieler und Kirchenkomponist in Baiern hinterlassend. — In Augsburg sind zahlreiche Kirchenkompositionen aller Art von ihm im Druck erschienen, auch instructive Klaviersachen und Orgelstücke.

Körber, 1) Georg, ein Komponist, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Nürnberg geboren, war gegen Ende des Jahrhunderts daselbst auch als Lehrer an der Schule zu St. Lorenz angestellt und wurde dann Magister zu Altdorf, wo er gegen 1620 starb. Er hat in den Druck gegeben: „Tyrocinium musicum" (dreistimmige Motetten, Nürnberg 1589); „Disticha moralia duabus vocibus" (Nürnberg 1599) und „Benedictiones Gratiarum actiones vocum" (ebenfalls zu Nürnberg erschienen). — 2) Ignaz K., geboren zu Mainz um 1744, gehörte zu den besten Waldhornisten des vorigen Jahrhunderts. Um 1766 war er in Paris, wo er mit dem berühmten Punto rivalisirte, und nach seiner Rückkehr aus Frankreich ward er als Kammermusikus zu Gotha angestellt. Hier etablirte er auch 1785 eine Musikalienhandlung und soll von dieser Zeit an weniger das Horn als das Fagott cultivirt haben. Gestorben ist er in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts und hat mehre Horn-Konzerte eigener Komposition hinterlassen.

Köster, Louise, geborene Schlegel, eine der besten deutschen Bühnensängerinnen der Gegenwart, wurde am 22. Februar 1823 zu Lübeck geboren, erhielt ihren ersten ordentlichen Musik- und Gesangunterricht von Pohlenz in Leipzig im Jahre 1837, und bereits im Winter 1837—38 sang sie in den dasigen Gewandhaus-Konzerten, machte auch ihre ersten theatralischen Versuche. Im September 1838 wurde sie am Theater engagirt. Im Mai des folgenden Jahres gastirte sie in Berlin und wurde daselbst angestellt, trat jedoch nachher wieder zurück. Im December 1840 nahm sie ein Engagement in Schwerin an, wo sie bis März 1842 blieb; nachher hat sie an verschiedenen Orten, namentlich wieder in Berlin, Gastrollen gegeben. Nach ihrer Verheirathung mit dem Dichter Hans Köster wurde sie im August 1844 in Breslau am Stadttheater angestellt, mußte sich aber aus Gesundheitsrücksichten eine zweijährige Ruhe gönnen. Im Oktober 1847 kehrte sie nach Berlin zurück, wo sie engagirt wurde und gegenwärtig auch noch ist.

Kohaut, Joseph, geb. in Böhmen im J. 1736, trat zuerst als Trompeter in ein Cavallerie-Regiment, desertirte aber und ging nach Frankreich, wo sein Talent auf der Laute ihm eine Stelle bei der Musik des Prinzen von Conti verschaffte. Von 1764 an brachte er auf der Comédie italienne die komischen Opern „Le Serrurier", „La Bergère des Alpes", „Sophie, ou le Mariage caché", „La Closière" zur Aufführung. Gestorben ist er zu Paris im J. 1793.

Kohaut, Carl, ein Bruder des Vorhergehenden (nach Grimm [Correspondance littéraire, Bd. IV. pag. 150], der ihn in Paris hörte, wohin er mit dem Grafen, nachherigen Fürsten Kaunitz gekommen war), um die Mitte des 18ten Jahrhunderts als der geschickteste Lautenist angesehen, lebte zu Wien als Secretär in der Hof- und Staatskanzlei. Er hat auch für sein Instrument komponirt.

Kohl, Franz, geb. 1748 zu Quatierub in Böhmen, war anfänglich Schul- und Musikdirektor zu Bilin, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts aber Kreisschulcommissär zu Leitmeritz, und hat zahlreiche Kirchen- und Kammerkompositionen verfaßt, die ihrer Zeit in Böhmen sich großer Beliebtheit erfreuten, aber zum größten Theil Manuscript geblieben sind.

Kohn, August, ein Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Königsberg im J. 1732 und lernte die Musik zuerst bei seinem Vater, dann bei einem Violinisten, Namens Zachow, dessen Schule er jedoch auch bald entwachsen war und nun durch eigenen Fleiß seine instrumentale Ausbildung vollendete. Gegen 1750 kam er in die Dienste des Markgrafen Carl nach Berlin, wo er nach der Zeit auch bei Schaffroth, Kammermusikus der Prinzessin Amalia, die Komposition studirte. Um 1760 trat er endlich als Kammermusikus in die königliche Kapelle und starb in dem letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts. Kompositionen sind von ihm wohl nicht erschienen.

Kolb, Johann Baptist, geb. zu Neudettelthau in Franken am 31. August 1743 und gestorben im ersten Decennium des laufenden Jahrhunderts zu Fürth, wo er eine lange Reihe von Jahren gelebt hatte, war ein Schüler von Joseph Haydn, wie Einige meinen. Um 1782 war er in Paris, wo er 6 Quartette

seiner Komposition stechen ließ, wie denn überhaupt von ihm, außer noch einigen Quartetten, Quintette und Trio's für Blasinstrumente, Klavier-Konzerte, Rondo's, Variationen u. s. w. im Druck erschienen. Seine Vokalsachen sind Manuscript geblieben.

Kolbe, Cajetan, ein Kirchenkomponist aus dem Anfang des vorigen Jahrh., von dem sich u. A. auf der münchner Bibliothek noch ein Dixit Dominus und eine Sammlung von 6 Magnificaten (gedruckt zu Augsburg 1701) befinden.

Kolberer, Cajetan, Mönch in dem Benediktiner-Kloster Andechs in Oberbaiern zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, war ein fleißiger Komponist, von dem viele Kirchensachen verschiedener Art im Druck erschienen sind.

Kollmann, August Friedrich Carl, geb. im J. 1756 zu Engelbostel bei Hannover, wo sein Vater Organist und Schullehrer war. Während eines längern Aufenthalts in Hannover, wo er die Schulen besuchte, studirte er die Theorie der Musik, sowie Klavier- und Orgelspielen bei dem geschickten Organisten J. C. Böttner. Zu Ende des J. 1781 wurde er Organist an der Kirche eines adligen Damenstiftes bei Lüneburg, blieb aber nur kurze Zeit in dieser Stellung, weil er die Berufung als Organist an die deutsche Kapelle des Königs von England erhielt. Im Herbst des J. 1782 begab er sich demnach nach London. Später verlor er diese Stelle aus unbekannten Gründen und starb im November des Jahres 1824. — Er hat eine ganze Reihe theoretischer und didaktischer Werke verfaßt und herausgegeben, namentlich einige Generalbaßschulen und Lehrbücher der Harmonie, eine Kompositionslehre u. s. w. und von seinen Kompositionen erschienen: Geistliche Gesänge, Klaviersonaten, ein Klavier-Konzert, englische Gesänge u. s. w. — Ein Bruder von ihm, Georg Christoph K., war Organist an der Katharinenkirche in Hamburg.

Komma. In der mathematischen Klanglehre werden mit diesem Worte zwei Größen, Klanggrößen (Intervalle) bezeichnet, die sich als Differenzen bei Vergleichung und Berechnung der Intervallen-Verhältnisse entwickeln. Das gewöhnlichste dieser Intervalle ist das sogenannte syntonische K. (Comma syntonum), auch didymisches Komma genannt (s. Didymus), dessen Verhältniß 81 : 80 ist. Es macht den Unterschied aus, der zwischen einem großen und kleinen ganzen Ton stattfindet; denn wenn man von den Verhältnissen des großen ganzen Tons, 9 : 8, das Verhältniß des kleinen ganzen Tons, 10 : 9, abzieht, so bleibt der Rest, oder der Unterschied zwischen beiden 81 : 80. — Das zweite dieser kleinen Intervalle ist das ditonische oder pythagorische K. (Comma ditonicum), oder die Differenz zwischen der reinen Oktave 2 : 1 und zwischen dem Verhältnisse desjenigen Tones, der als Oktave durch die Addition von zwölf reinen Quinten oder Quarten zum Vorschein kommt, nämlich das Verhältniß 531441 : 524288.

Kontski, Apollinary von, geb. zu Warschau am 23. Oktober 1825, ein glänzender Violinspieler der neuesten Zeit. Er ist der Jüngste von fünf Geschwistern, die sämmtlich als schon frühreife Virtuosen sich auf verschiedenen Kunstreisen durch Europa producirten. Der erste Lehrer Apollinary's war sein ältester Bruder Carl (geb. zu Krakau am 6. September 1815), und schon als vierjähriger Knabe trug er Konzerte von Rode öffentlich vor. Die verschiedenen

Kunstreisen führten die Geschwister auch im J. 1837 nach Paris, wo namentlich Apollinary den stürmischsten Beifall erregte und, von einer Reise nach London zurückgekehrt, von Paganini, der damals in Paris lebte, zum Schüler angenommen wurde. Wie sehr dieser große Meister mit ihm zufrieden war, beweist der Umstand, daß er ihm seine Violine und seine sämmtlichen Violinkompositionen vermachte. — Augenblicklich ist K. in Petersburg, wo er als Solo-Violinist am kaiserlichen Orchester angestellt ist und seit einer Reihe von Jahren schon von seinen Kunstwanderungen ausruhet. — Komponirt hat er nicht viel und nichts Bedeutendes; ungefähr 12 Violinpieçen — Capricen, Mazurka's, Salonstücke — sind im Druck erschienen. — Seine Geschwister sind, außer dem oben erwähnten Carl, der als trefflicher Geiger gilt: Anton, geb. am 27. Oktober 1817 zu Krakau, jetzt ebenfalls in Petersburg lebend und als famoser Pianist in ganz Europa bekannt (eine Masse von Salonstücken, Etüden, Fantasien u. s. w. für Klavier sind von ihm im Druck erschienen), Stanislaus, geboren zu Krakau am 8. Oktober 1820, und Eugenie, geb. ebendaselbst am 22. November 1816, Beide ebenfalls Virtuosen auf dem Klavier. (Eugenie hat sich früher auch als angenehme Sängerin bekannt gemacht.)

Kopf oder **Köpfchen** heißt der am obern Ende eines Geigenbogens hervorragende, ungefähr 3/4 Zoll hohe und 1/4 Zoll breite Zapfen, in welchem die Pferdehaare, mit denen die Saiten bestrichen werden, eingeleimt sind. Am Contrabaßbogen ist derselbe natürlich wohl 1 1/2 Zoll hoch und 1/2 Zoll breit, weil der ganze Bogen verhältnißmäßig größer und stärker ist, als ein Violinbogen. Unter den darüber laufenden Pferdehaaren ist der K. gewöhnlich noch mit einer glatten Platte von Metall (Silber) oder Knochen, auch Elfenbein belegt, theils zur Verzierung, theils damit die Haare mehr glatt und eben liegen.

Kopfstimme, s. Register der Stimme.

Kopfstück, 1) das obere Stück der Flöte, in welchem das Mundstück und die Pfropfschraube sich befinden; 2) auch das obere Stück der Oboe, in welches das Rohr gesteckt wird; und 3) wird zuweilen auch an der Klarinette dasjenige Stück das Kopfstück genannt, welches sich zwischen dem Schnabel und dem ersten Mittelstück befindet, richtiger aber und gewöhnlicher auch die Birne heißt.

Koppel oder **Coppel** (vom lat. copulare, verbinden) ist ein Orgelregisterzug, durch den mehrere Tastaturen so mit einander verbunden werden, daß auch diejenigen, welche nicht mit den Fingern berührt werden, alles Das mit vortragen, was auf der einen Tastatur gespielt wird; oder auch: wenn vermöge einer Tastatur aus mehreren Windladen, sowie, wenn auf zwei Tastaturen aus einer Windlade gespielt wird. Die Koppeln zerfallen in Manual- und Pedalkoppeln. Durch erstere spielen zwei Manuale, durch letztere ein Pedal und ein Manual aus einer Windlade. Die Manualkoppeln zerfallen wiederum, je nach ihrer verschiedenen Einrichtung, in Druck-, Zug-, Frosch-, Gabel-, Schiebe-, Manubrien- und Windkoppeln; die Pedalkoppeln in Anhänge- und Windkoppeln. — Koppel nannte man auch früher die Orgelstimmen Thunbaß, Hohlflöte und Subbaß, wenn deren Pfeifen mit im Manual benutzt wurden. Endlich auch hieß in alten Zeiten jeder Orgelregisterzug Koppel, auf dessen Stock zwei Pfeifen-

Chöre von gleicher Tonhöhe und gleichem Toncharakter standen. Diese Verbindung geschah nur mit schwachen achtfüßigen Flötenstimmen und zwar in so großen Kirchen, wo man besorgt war, daß der Ton des einzelnen Chores nicht überall wirksam werden möchte. Die dazu gewählten Stimmen hießen auch Koppelflöten, wozu Gemshorn, auch wohl Rohrflöte in ihren untersten Oktaven besonders gehörten.

Koppeldone oder **Coppeldone** sagte man früher für die Orgelstimme Oktave 4′.

Koppelflöte, s. Koppel.

Koppelholz, so heißen nicht nur die Gabeln und Frösche, die zum Koppeln zweier Manuale, sondern auch die, welche zur Verbindung der gebrochenen Parallelen (s. Gebrochene Registerzüge) benutzt werden.

Koppelklavier, derjenige Balken, welcher mit Gabeln oder Fröschen zum Koppeln zweier Manuale versehen ist. (S. Gabelkoppel.)

Koppeloktave nannte man sonst einen Orgelregisterzug, wenn auf seinem Stocke ein achtfüßiger und ein vierfüßiger Pfeifenchor stand.

Koppelpedal, Anhänge-Koppel, ein Pedal, dessen Abstracten vermöge eines Registerzuges mit Manualtasten so in Verbindung gesetzt werden können, daß sie diese mit herunterziehen.

Koppelregister, Koppelregisterzug, Koppelzug, so viel wie Koppel (s. d. in der ersten Bedeutung).

Koprziwa, Carl, geboren zu Zitolib am 9. Februar 1756, wurde zuerst von seinem Vater, Wenzel K., der in Zitolib Rektor und Organist war, und dann von Segert in Prag im Orgelspielen gebildet. Nach seines Vaters Tode erhielt er dessen Stelle, starb aber selbst auch schon am 16. März 1785. Trotz seines kurzen Lebens hatte er sich doch einen bedeutenden Ruf in Böhmen als Orgelspieler gegründet und auch eine Menge tüchtiger Schüler gebildet, darunter seinen Bruder, Johann K., der auch sein Nachfolger im Amte wurde. — Kirchenstücke, Sinfonien und Orgelsachen seiner Komposition sind Manuscript geblieben.

Kort, auch **Kort-Instrument**, s. Sordun.

Korthol, s. Dulzian.

Koryphäe (Koryphaeos) hieß bei den Griechen der Anführer des Chores, welcher in der Mitte ihres Orchesters auf einer Erhöhung (daher der Name) stand und den Takt angab, d. h. die rhythmischen Accente markirte, denn einen Takt in unserem Sinne hatten die Griechen noch nicht, sondern sie sangen und spielten Alles nach den rhythmischen Accenten. Das Markiren dieser Accente geschah mit dem Fuße, daher auch die Römer, die das Taktangeben anfangs eben so machten, ihren Taktschläger pedarius oder pedicularius nannten.

Kosakisch, kosakischer Tanz, ein Nationaltanz der Kosaken, von zwei Personen ausgeführt. Die Melodie besteht aus zwei achttaktigen Reprisen im $^2/_4$ Takt, von mäßig geschwinder Bewegung, meist in einer Molltonart mit scharfen Modulationen nach den verwandten Durtonarten gesetzt.

Kospoth, Otto Carl Erdmann, Freiherr von, um die Mitte des vorigen

Jahrhunderts geboren, lebte als königlich preußischer Kammerherr und Kanonikus vorzugsweise in Magdeburg und starb in Berlin am 23. Juni 1817. Er war ein außerordentlich geschickter Musikdilettant: geschmackvoller Klavierspieler, sowie fleißiger und seiner Zeit beliebter Komponist. Er schrieb mehrere Operetten, z. B. „Der Irrwisch", „Adrast und Isidore", „Bella und Fernando", „Der Mädchenmarkt zu Ninive"; mehrere seiner Sinfonien, Quartette, Streichtrio's, Ouvertüren, Konzerte für verschiedene Instrumente, Serenaden u. s. w. sind im Druck erschienen.

Kottowsky, J. Georg Wilhelm, einer der besseren Flötisten des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Berlin am 16. Mai 1735 und ein Schüler von Quanz. Nach mehreren erfolgreichen Reisen durch Deutschland ward er als Kammermusikus und erster Flötist in der Kapelle zu Dessau angestellt, und hier starb er auch im Jahre 1785.

Kozeluch (auch Koželuch geschrieben), Johann Anton, geboren den 13. December 1738 in dem böhmischen Städtchen Wellwarn, erhielt die erste musikalische Bildung im Jesuiter-Collegium zu Brzeznitz und galt unter den dortigen Sängerknaben für den besten Sopranisten. Später hielt er sich in Prag auf, wo er das Studium der Theorie mit Eifer betrieb, und im Alter von 22 Jahren übernahm er dann die Chorregenten-Stelle in Rakonitz und nachher in seinem Geburtsorte. Geistig beengt sich fühlend in diesen Stellungen, wanderte er bald wieder nach Prag, erhielt als Choralist an mehreren Kirchen Anstellungen und studirte bei Segert noch eifrig den Contrapunkt. Der Trieb zu noch weiterer Vervollkommnung führte ihn darauf nach Wien, wo er sich einige Jahre aufhielt und in Gaßmann, Hasse und Gluck Lehrer und Freunde fand. Nach Prag zurückgekehrt, wurde er Musikdirektor an der Kreuzherrenkirche und im Jahre 1784 Kapellmeister an der Metropolitankirche St. Veit. Diese Stelle hatte er bis zu seinem Tode inne, der am 3. Februar 1814 erfolgte. — Von seinen vielen Kirchensachen aller Art (die in Böhmen ungemein viel galten) ist Nichts im Druck erschienen; eben so wenig sind seine Opern und Oratorien, z. B. „Demofoonte", „Alessandro nell' Indie", „La morte d'Abele", „Gioas, Rè di Giuda", über sein engeres Vaterland hinausgedrungen.

Kozeluch (auch Koželuch geschrieben), ein jüngerer Vetter des Vorigen und sein Schüler, zu Wellwarn im Jahre 1753 geboren, war zur Jurisprudenz bestimmt und machte auch die dahinzielenden Studien in Prag. Dabei trieb er die Musik immer eifrig fort, suchte die Kenntnisse, die er bei seinem Vetter erworben, mehr und mehr zu erweitern und komponirte Einiges, was Beifall fand. Die Jurisprudenz gab er auf, als im Jahre 1771 ein Ballet seiner Komposition im Theater zu Prag aufgeführt wurde und Beifall fand, was ihn auch ermuthigte, bis ins Jahr 1778 noch in die zwanzig derartige Kompositionen nebst verschiedenen Vokalsachen folgen zu lassen. Im Jahre 1778 kam er nach Wien, wo sein fertiges Klavierspiel und seine gefälligen Arbeiten ihm bald Zutritt in den Häusern des höchsten Adels verschafften und er auch überhaupt als Lehrer ungemein gesucht wurde. Auch die Erzherzogin Elisabeth (Prinzessin von Würtemberg und erste Gemahlin des Kaisers Franz) war seine Schülerin und in dieser

unmittelbaren Berührung mit dem Hofe ist der Grund zu suchen, weshalb ihm die Auszeichnung zu Theil wurde, 1792, als Mozarts Nachfolger, zum kaiserlichen Kammerkompositeur ernannt zu werden. Gestorben ist er am 8. Februar 1814 zu Wien. — Seine unzähligen Klavierkompositionen aller Art, seine Duetten, Trio's, Quartetten, Sinfonien, Cantaten, Lieder und Gesänge, Ballet-Musiken, Opern, Oratorien u. s. w. sind der Vergessenheit sämmtlich anheimgefallen. (Ueber seine Tochter, Katharine, s. Cibbini.)

Kozlowski, Joseph (nicht Kosslowski, wie hie und da geschrieben ist), geb. zu Warschau im Jahre 1757, zeigte schon frühzeitig gute Anlagen zur Musik und konnte schon in seinem 18ten Jahre beim Grafen Oginski als Musikmeister eintreten. Auf einer Reise, die er nachgehends machte, trat er in russische Militärdienste und wurde während des Türkenkrieges Adjutant des Fürsten Dolgoruki. Bei diesem sah ihn Potemkin, gewann ihn lieb und nahm ihn in seine Dienste als Musikdirektor und Kompositeur. Nach dem Tode Potemkins kam er als Musikdirektor der kaiserlichen Theater in den Dienst des Hofes. Bis ins Jahr 1821 versah er dieses Amt, wurde aber dann, von einem Schlagflusse getroffen, pensionirt und lebte noch, mit dem Titel eines Staatsraths, bis zum 17. März des Jahres 1831. — Er hat eine Unzahl von Chören, Cantaten, Polonaisen u. s. w. für Hoffestlichkeiten komponirt, ferner viele Lieder (besonders auf Texte von Derzawin) und auch Musiken zu verschiedenen Dramen. Für sein bestes Werk jedoch wird das Requiem gehalten, welches er für die Obsequien des Königs Stanislaus August Poniatowski von Polen im Jahre 1798 schrieb und welches auch bei Breitkopf und Härtel im Druck erschienen ist. Ferner sind auch mehrere seiner Polonaisen für Orchester und Klavier herausgekommen.

Kracher, Joseph Matthias, geboren zu Mattighofen im Innviertel am 30. Januar 1752, kam in seinem neunten Jahre als Singknabe in das Kloster Fürstenzell bei Passau, war dann an verschiedenen Orten als Kantor angestellt und wurde dann im Jahre 1772 Stiftsorganist zu Seekirchen bei Salzburg. Vor dieser seiner Anstellung hatte er noch nie in der Komposition sich versucht, auch keinen Unterricht darin erhalten. Durch Mich. Haydn ward ihm jetzt der Rath, Partituren anerkannter Meister zu studiren; er that dies mit unermüdlichem Fleiße und schöpfte daraus so viel Belehrung, daß er schon 1775 mit verschiedentlichen Kirchensachen hervortreten konnte, die bei Kennern und Laien Beifall fanden und an die sich nachher noch eine lange Reihe schloß. Es ist aber Nichts von ihnen im Druck erschienen. — Gestorben ist K. in den zwanziger Jahren unsres Jahrhunderts.

Krähmer, Johann Ernst, geboren zu Dresden am 30. März 1795, versuchte sich schon frühzeitig auf verschiedenen Instrumenten und kam in seinem elften Jahre in die Militär-Erziehungsanstalt zu Annaburg, wo er sich mit allem Eifer der Musik widmete und namentlich auf der Flöte, Oboe, Klarinette und dem Fagott sich viele Fertigkeit erwarb. In seinem funfzehnten Jahre nach Dresden zurückgekehrt, conditionirte er beim dortigen Stadtmusikus Krebs bis in sein achtzehntes Jahr und hatte nebenbei bei den Kammermusikern Kummer und Jackel unentgeldlichen Unterricht auf der Oboe, welche von jeher sein Lieblings-

Instrument war und auf welcher er sich auch zu großer Meisterschaft heranbildete. Im Januar des J. 1814 trat er unter die sächsischen Freiwilligen und zog frohen Muthes mit ins Feld; allein die ungewohnten starken Märsche bei schlechtem Winterwetter und sonstige militärische Strapazen zerstörten bald seine Gesundheit so, daß er in ein Militärhospital gebracht werden mußte, und nach überstandener Lungen- und Brustentzündung, zu denen sich noch das Nervenfieber gesellte, als Invalide seinen Abschied erhielt und nach Dresden zurückreiste. Von hier aus erhielt er dann einen Ruf als Oboist an das Hoftheater-Orchester in Wien, trat im Februar 1815 seine Stelle an und wurde nach siebenjährigen Dienstverrichtungen bei der kaiserlichen Hof- und Kammermusik angestellt. Gestorben ist er zu Wien am 16. Januar 1837. — K. war als einer der ersten Oboisten neuerer Zeit anerkannt, hat auch mehreres Dankbare für sein Instrument komponirt, was aber Manuscript geblieben ist. Im Stich sind nur diejenigen seiner Kompositionen erschienen, die er für den Czakan (Stockflöte) schrieb, auf dem er auch eine große Virtuosität besaß; für dies Instrument hat er auch eine Schule herausgegeben. — Seine Frau, Caroline, geborene Schleicher, mit der er sich im J. 1822 verehlicht und nachgehends viele Kunstreisen gemacht hatte, war eine bedeutende Violin- und Klarinett-Virtuosin. Sie war am 17. December 1794 zu Stockach am Bodensee geboren.

Krämer, Georg Ludwig, ein Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, war geboren zu Hafner-Neuhaus im Würtembergischen im J. 1731 und lernte seine Kunst in Stuttgart und Ludwigsburg. Nach mehreren Reisen etablirte er sich später zu Bamberg, wo er auch im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts starb. Er hat sich durch mehrere nicht unwichtige Erfindungen in der Orgel- und Klavierinstrumenten-Baukunst verdient gemacht, auch eine neue Art Fortepiano's gebauet, die kleiner als ein tafelförmiges Klavier, aber hinsichtlich der Kraft des Tones einem Flügel nicht nachgestanden haben soll.

Krämer, Johann Paul, geboren 1743 zu Jüchsen, einem Dorfe im Herzogthum Meiningen, lernte die Klavierinstrumenten-Baukunst zu Groß-Breitenbach in Thüringen und etablirte sich dann als Instrumentenmacher zu Jüchsen. Die Theurung im J. 1772 veranlaßte ihn, diesen Ort zu verlassen und sich nach Göttingen zu begeben, wo er sein Geschäft ausdehnte und seinen Fabrikaten eine solche Vollkommenheit gab, daß die in der Zeit von 1740 bis 1790 von ihm gebaueten Klaviere weit und breit geschätzt waren. Seit 1786 verfertigte er auch Pianoforte's in Flügelform, und auch diese Instrumente fanden viele Anerkennung und Verbreitung. Gestorben ist K. im Jahre 1819. — Seine Söhne: Johann Christian Friedrich K., geboren zu Jüchsen den 10. Februar 1770, und Georg Adam K., die seit 1790 und resp. 1795 Theilhaber des Geschäftes wurden, trennten sich 1806 von ihm und gründeten ein eigenes Etablissement, das ebenfalls bald in großen Ruf kam. Georg Adam starb aber schon am 20. März 1826 und seitdem führte Friedrich das Geschäft allein weiter.

Kräusel, dasselbe was Mordent (s. d.).

Kräuter, Philipp David, geboren zu Augsburg am 14. August 1690, wurde im Jahre 1713 Kantor an der Annenkirche seiner Vaterstadt und erwarb

sich namhafte Verdienste um die Beförderung eines guten musikalischen Geschmackes durch die Hebung und Verbesserung der augsburger Kirchenmusik und durch die Errichtung eines Liebhaber-Konzertes, das noch lange nach seinem Tode, welcher im Jahre 1741 erfolgte, bestand. — Die von ihm komponirten Kirchensachen sind Manuscript geblieben.

Kraft, Anton, geboren zu Rokizan in Böhmen im Jahre 1751, wurde von seinem Vater, einem wohlhabenden Brauermeister und leidenschaftlichen Musikliebhaber, von Jugend auf neben den Schulstudien auch fleißig zur Musik angehalten und gewann namentlich das Violoncello lieb, auf dem er sich, ohne anfangs eigentlichen Unterricht zu erhalten, durch eigenen Fleiß und Talent frühzeitig eine hübsche Fertigkeit erwarb. Zum Rechtsgelehrten bestimmt, besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt und dann die Universität zu Prag, wo ihm auch von dem damals berühmten Violoncellisten Werner der erste ordentliche Unterricht zu Theil wurde. Die Liebe zur Kunst wurde so mächtig in ihm, daß er, anstatt in Wien zur Vollendung seiner Rechtsstudien noch die Universität zu beziehen, daselbst ein Engagement als Cellist in der Hofkapelle annahm, von wo er nach einigen Jahren (1778) dann durch Joseph Haydn in die fürstlich Esterhazy'sche Kapelle kam. In derselben diente er 13 Jahre, und als sie nach dem Tode des Fürsten Nikolaus Esterhazy aufgelöst wurde, reiste er nach Wien, fand hier 1791 eine Anstellung in der Kapelle des Fürsten Grassalkowitz, kam aber von hier 1795 in die des Fürsten Lobkowitz und blieb hier bis an seinen Tod, der am 28. August 1820 erfolgte. — In seiner Blüthezeit, ungefähr von 1775 bis 1790, wurde sein ausdrucksvolles und fertiges Spiel ungemein bewundert, und auch außer Oesterreich, z. B. in Dresden und Berlin, wußte er sich Geltung zu verschaffen. — Von seinen Kompositionen sind gestochen: Sonaten für Violoncell und Baß, Duo's für Violine und Violoncello, Duo's für 2 Violoncelle u. s. w. Das Violoncell-Konzert, welches unter Haydn's Namen cursirt, ist nicht von diesem, sondern von K. komponirt. Dieser hatte es Haydn, der ihm überhaupt Rathschläge in der Komposition ertheilte, zur Durchsicht gegeben, und Gott weiß durch welchen Zufall, ist es unter Haydn's Papieren liegen geblieben, aus denen man es denn als Nachlaßwerk des großen Meisters in den Druck gab.

Kraft, Nikolaus, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Esterhazy in Ungarn am 14. December 1778. Sehr früh zeigten sich bei ihm besondere Anlagen zur Musik und der Vater unterrichtete ihn daher schon von seinem vierten Jahre an auf einer großen Viola im Violoncellspielen. Kaum sechs Jahre alt, spielte er bereits öffentlich vor dem Fürsten Esterhazy ein Konzert, das der Vater eigens für ihn komponirt hatte, und in seinem achten Jahre begleitete er diesen auf mehreren Kunstreisen nach Wien, Preßburg, Ofen, Dresden u. s. w., auf denen er sich überall mit größtem Beifall hören ließ. Nach Auflösung der Esterhazy'schen Kapelle, wo er noch nicht völlig dreizehn Jahre alt war, sollte er sich nach dem Willen seines Vaters in Wien nicht mehr vorzugsweise der Musik, sondern den Wissenschaften widmen, und er that dies auch bis in sein achtzehntes Jahr, das Violoncellspiel nur als Liebhaber nebenher übend. Doch hatte er bereits eine so große Fertigkeit erlangt, daß neben anderen einflußreichen Musikfreunden auch

der Fürst von Lobkowitz durch unaufhörliches Zureden ihn und den Vater von dem gefaßten Entschlusse abbrachte und ihn wieder der Kunst ausschließlich zuwendete. Der Fürst von Lobkowitz stellte ihn (1796) neben dem Vater in seiner Kapelle an und schickte ihn endlich auch Anfangs des Jahres 1801 zu weiterer Ausbildung nach Berlin zu dem berühmten Louis Duport. Bei diesem Meister blieb er bis zum December des genannten Jahres und kehrte dann nach Wien zurück, unterwegs in Leipzig, Dresden und Prag mit größtem Beifall konzertirend. 1809 ward er als Solo-Violoncellist am kaiserlichen Hofopern-Orchester angestellt, jedoch mit Beibehaltung des Gehalts eines fürstlich Lobkowitz'schen Kammervirtuosen, und 1814, nachdem ihn der König von Würtemberg in Wien während des Kongresses gehört hatte, erhielt er von diesem eine Berufung als Kammermusikus in die stuttgarter Kapelle. In dieser Stellung unternahm er 1818 erst mit Hummel gemeinschaftlich eine Kunstreise, dann 1821 eine größere mit seinem Sohn und Schüler Friedrich K. (geboren am 12. Februar 1807 und seit 1824 Violoncellist in der stuttgarter Hofkapelle). Im Jahre 1824 beschädigte sich unser K. beim Stimmen seines Instruments den Zeigefinger der rechten Hand, und das Uebel ward, aller ärztlichen Mittel ungeachtet, von Jahr zu Jahr so arg, daß er am 11. December 1834 pensionirt werden mußte. — Komponirt für sein Instrument und herausgegeben hat K.: Konzerte, Rondo's, Divertissements, Fantasien, eine Polonaise u. s. w.

Krakowiak heißt der Nationaltanz des polnischen Landvolks um Krakau. Die Musik, zwei oder mehrere 8taktige Reprisen, im 2/4 Takt, theils heiter, theils melancholisch, wird von Gesang begleitet, während die Tänzer durch Zusammenschlagen der Stahlabsätze ihrer Schuhe den Takt angeben. — Eine verfeinerte Nachahmung der Tanzfiguren des K. haben unsre Balletmeister unter dem Namen Cracovienne auf die Bühne gebracht.

Kranz, Johann Friedrich, geboren zu Weimar um 1754, wurde seiner großen Liebe zur Musik wegen von seinen Eltern frühzeitig einem dortigen Violinisten zum Unterricht übergeben, und wirklich auch machte der Knabe in kurzer Zeit so große Fortschritte, daß der, seinem frühern Erziehungsplane entfernt liegende Entschluß, ihn ganz für die Musik bilden zu lassen, bald gefaßt, und er zu dem Zwecke nun dem Konzertmeister Göpfert als Schüler übergeben wurde. Im Jahre 1778 wurde er als Violinist in der weimarischen Hofkapelle angestellt; indeß blieb Göpfert immer noch sein Lehrer, bis 1781, wo ihn der Herzog zu weiterer Ausbildung nach Italien schickte. In verschiedenen Städten dieses Landes sich aufhaltend, wo sein fertiges und geschmackvolles Spiel nicht verfehlte, Anerkennung zu finden, blieb er daselbst bis ins Jahr 1787, kehrte dann nach Deutschland zurück und lebte ein Jahr lang als Konzertspieler in München. 1789 kam er wieder nach Weimar und ward zur Seite seines ehemaligen Lehrers als zweiter Konzertmeister angestellt, als welcher er zugleich die Operndirektion zu führen hatte. Weimars Orchestermusik war bis dahin nur eine mittelmäßige gewesen: unter seiner kräftigen Leitung erhob sich dieselbe zu einer der besseren in ganz Deutschland. 1803 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Kapellmeister nach Stuttgart, an Zumsteegs Stelle. Doch nicht lange war es ihm vergönnt

hier zu wirken, denn er starb schon zu Anfang des Jahres 1807, nachdem er über zehn Jahre schon nicht mehr als Virtuos aufgetreten war. — Komponirt hat er nicht viel — ein Bratschen-Konzert, mehrere Chöre und Gesänge u. s. w.

Kraus (nicht Krause, wie man hie und da geschrieben findet), geboren zu Mannheim im Jahre 1756, war zwar ein Schüler von Vogler, doch blieb ihm die Musik nur Nebensache, und auf den Universitäten, die er besuchte, hatte er sich durch rastlosen Fleiß bereits den Ruf eines vielversprechenden jungen Gelehrten erworben, bis er einem Universitätsfreunde, einem jungen Schweden, dem er eine nicht unbedeutende Summe Geldes geliehen, zur Wiedererlangung dieses 1778 über Hamburg und Kopenhagen nach Stockholm folgte, und der Glanz der damaligen Oper hier so mächtig auf ihn wirkte, daß er gegen den Willen seiner Eltern auf der Stelle beschloß, Nichts mehr in seinem Leben zu lernen und zu treiben, als Musik und was darauf Bezug habe. Deshalb blieb er denn auch vorerst noch in Stockholm. Er spielte fertig Klavier, komponirte auch schon Manches und wurde durch öffentlich abgelegte Beweise seiner Fähigkeiten dem Könige Gustav III. bekannt, welcher ihn zu weiterer Ausbildung nach Italien schickte. 1784 reiste er dahin und ließ es sich besonders angelegen sein, alte klassische Werke zu studiren. 1786 kam auch der König von Schweden nach Italien und nahm ihn nun als seinen Hofkapellmeister mit unter sein Gefolge, erst nach Rom und dann auch nach Wien. Hier glaubte K. noch ein reicheres Feld für seine Forschungen und Studien zu finden und erbat sich daher vom König die Erlaubniß, eine längere Zeit in Wien verweilen und dann noch einmal nach Paris reisen zu dürfen. Der König gewährte ihm Beides. In Paris, wo er einige Jahre blieb, komponirte er u. A. auch die schwedische Oper „Dido und Aeneas“, welche später nach seiner Rückkunft in Stockholm mit vielem Beifall aufgeführt wurde (1790). Nicht lange nach seines königlichen Gönners Tode starb auch K. am 15. December 1792. — Man kennt von seinen Kompositionen (außer der schon angeführten Oper): Sinfonien, Streichquartette, Lieder und Gesänge, Kanons, ein Quintett für Blasinstrumente, Klaviersachen, eine Trauermusik, zur Begräbnißfeier Gustavs III. komponirt, eine Motette „Stella coeli“, Zwischenspiele zu der Komödie „Amphitryon“ u. s. w. Von diesen Sachen, deren Werth gerühmt wird, ist Mehreres im Druck erschienen.

Krause, Carl Joseph, geb. am 15. Juli 1775 zu Forsta in der Niederlausitz, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, der um 1780 in der Kapelle des Baron von Hochberg in Plagwitz bei Löwenberg angestellt war und für einen vorzüglichen Waldhorn- und Fagottvirtuosen galt. Von den beiden berühmten Klarinettisten David und Springer, die sich damals ebenfalls in Plagwitz aufhielten, ward er auf der Klarinette, von seinem Vater besonders auf dem Horn unterrichtet. Auf beiden Instrumenten machte er in kurzer Zeit bedeutende Fortschritte und als achtjähriger Knabe schon konnte er an den wöchentlichen Konzerten Theil nehmen. In seinem zwölften Jahre kam er in das Haus des Herrn von Hartmann auf Grätz bei Glogau, der ihn als Pflegesohn annahm und ihm neben der musikalischen auch sonst eine gute Erziehung geben ließ. Sein Spiel auf der Klarinette ward immer mehr und mehr bewundert. Als

sein Vater 1789 in die Kapelle des Grafen Röder in Hohlstein bei Löwenberg trat, ließ auch er sich als Kammermusikus dort engagiren; aber schon 1794 löste sich die Kapelle auf, und er nahm nun, nebst seinem jüngern Bruder (s. unten), ein Engagement in der Kapelle des damaligen Ministers Grafen Hoym in Breslau an, wo er zugleich ein kleines Civilamt bekleidete. 1813 wurde er als Kapellmeister beim ersten Garderegiment in Potsdam angestellt, als welcher er dann noch die übrigen Feldzüge der preußischen Armee nach Frankreich mitmachte. — In seiner Blüthezeit war er einer der besten deutschen Klarinettisten und besonders rühmte man seinen schönen Ton. Ende der dreißiger Jahre war er noch in Potsdam. — Sein jüngerer Bruder, Johann Gottlieb K., geboren zu Guben in der Niederlausitz am 21. Juli 1777, hatte schon als achtjähriger Knabe eine gute Fertigkeit auf der Violine und dem Horn; später begab er sich nach Plagwitz und lernte bei David und Springer die Klarinette und das Bassethorn. Von Plagwitz kam er dann nach Hohlstein und bildete sich als Klarinettist noch weiter aus, nebenbei auch noch bei Blaha, der sich damals in Hohlstein befand, die Oboe lernend. 1794 ging er, wie oben bemerkt, mit seinem Bruder nach Breslau, wo er neben der Klarinette, als seinem Lieblingsinstrumente, auch das Fagott cultivirte. 1805 trat er in königliche Civildienste und wurde nachgehends Ober-Steuercontroleur zu Oels, wo er Ende der dreißiger Jahre noch war.

Krause, Christian Gottfried, geboren zu Winzig in Schlesien (nicht zu Sorau, wie es an einigen Orten heißt) im J. 1719, erhielt von seinem Vater, einem geschickten Stadtmusikus, Unterricht auf mehreren Instrumenten, namentlich im Klavier- und Violinspielen, und machte schöne Fortschritte. Doch sollte er nicht Musiker ex professo werden, sondern die Rechte studiren, und er bezog zu dem Zwecke, nachdem er das Gymnasium zu Breslau absolvirt hatte, die Universität zu Frankfurt a. O. 1747 ward er dann Sekretär bei dem Generallieutenant von Rothenburg in Berlin, und 1753 hier als Advokat beim Magistrate und beim damaligen französischen Gerichte immatriculirt, als welcher er auch am 21. Juli 1770 starb. — Er komponirte eine große Anzahl Sinfonien, Konzerte, Trio's und andere Instrumentalsachen, dann Cantaten und andere Vokalsachen, machte sich aber vorzugsweise als musikalischer Schriftsteller bekannt durch Abhandlungen, die sich zum Theil in Marpurgs „Beiträgen" befinden, und durch das Buch „Von der musikalischen Poesie" (Berlin 1753).

Krause, Gottfried, geboren zu Neubrandenburg im Mecklenburgischen im Jahre 1650, kam nach dem Tode seines Vaters in seinem zwölften Jahre nach Stralsund auf die Schule, wo er auch als Chorschüler im Gesang und Klavierspielen Unterricht erhielt. In Greifswald studirte er später die Rechte, wandte sich aber, nachdem er mit einem holländischen Gesandten als Dollmetscher eine Reise nach England, Holland, Schweden und Dänemark gemacht und auf dieser viele treffliche und große Musikwerke zu hören bekommen hatte, von der Jurisprudenz ab und der Musik als Lebensberuf zu. 1682 schon erhielt er den Ruf als Oberkantor an die Marienkirche in Rostock, als welcher er im Jahre 1723 starb. — Er verwandte viel Zeit, Mühe und Geld auf Sammlung klassischer Musikwerke, von denen er auch viele zur Aufführung brachte und sich dadurch

um die Hebung der Musikkultur viele Verdienste erwarb. Daß er auch Mancherlei komponirt hat, ist mehr als wahrscheinlich, jedoch ist an Kompositionen Nichts von ihm bekannt geworden.

Krause, Johann Heinrich, geboren 1682 zu Kanth, erhielt daselbst in seinem neunten Jahre von dem damaligen Bürgermeister Hardiak den ersten Unterricht im Klavierspielen. Elf Jahre alt bezog er das Jesuiter-Collegium zu Schweidnitz, wo er zugleich die Orgel in der Minoritenkirche spielen mußte. Im folgenden Jahre trat er bei dem damaligen Domorganisten Tiburtius Winkler in Breslau in die Lehre, ward aber schon nach einem Jahre von einem Domherrn als Page in Dienste genommen, wodurch ihm der Vortheil ward, daß er auf den Reisen mit seinem Herrn manchen bedeutenden Organisten kennen lernen und spielen hören und dadurch für seine eigene Virtuosität auf der Orgel Viel profitiren konnte. 1700 ward er Unterorganist am Dom zu Breslau und 1706 Oberorganist. Sein Tod fällt in die Zeit um 1754 und er hinterließ den Ruf eines der geschicktesten Orgelspieler seiner Zeit.

Krauß, Benedikt (Einige, auch Gerber, schreiben irrig J. Kraus), aus dem Salzburgischen gebürtig, war bis gegen 1785 Musikdirektor bei dem Herzog Clemens in Weimar und kam dann in gleicher Eigenschaft zu der Bellomo'schen Schauspielergesellschaft. Hier komponirte er die Operette „Amor's Zufälle", das Oratorium „Die Pilgrime auf Golgatha" (nach Rost's Dichtung), eine Cantate „Die Schöpfung" (Text von Hochbaum), Lieder und Gesänge, Sinfonien und andere Instrumentalstücke; von allen diesen Sachen ist aber Nichts gedruckt. Er starb in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts, wie man sagt in sehr dürftigen Umständen.

Kraus-Wranitzki, s. Wranitzki.

Krebs, Carl August, geb. am 16. Januar 1804 zu Nürnberg, wo seine Eltern am Stadttheater angestellt waren. Sein eigentlicher Name ist Miedcke. Als seine Mutter, eine beliebte Sängerin, bald nach ihrer Uebersiedelung nach Stuttgart, starb, wurde der Knabe von dem dortigen Hofsänger und Opernregisseur Joh. Baptist Krebs (s. d.) an Kindesstatt angenommen und behielt später aus Dankbarkeit den Namen Krebs bei. Ein außergewöhnliches Musiktalent offenbarte sich schon sehr frühzeitig bei ihm und die ersten Elemente der Kunst brachte ihm sein Pflegevater bei, der ihn auch später im Contrapunkt bildete. Von seinem fünften Jahre an trat er schon als Klavierspieler öffentlich auf (nachdem er von Schelble, dem nachherigen Direktor des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M., Unterricht erhalten hatte) und in seinem siebenten komponirte er eine Oper, „Feodora" (von Kotzebue). Bis in sein zwanzigstes Jahr blieb er, wissenschaftlich und musikalisch sich weiter bildend, auch Unterricht gebend, in Stuttgart, ging aber dann nach Wien, wo er unter Seyfried höhere Kompositionsstudien machte und bald als Klavierspieler bekannt und beliebt wurde. Im Jahre 1826 wurde er dritter Kapellmeister am Kärnthnerthor-Theater, bekleidete aber diese Stelle kaum ein Jahr lang, da er schon 1827 einen Ruf als Kapellmeister an das hamburger Stadttheater erhielt und auch annahm. In die Zeit seines wiener Aufenthalts fällt die Komposition vieler Klaviersachen, einer

Sinfonie, der Oper „Sylva, oder die Macht des Gesanges“ (1829 in Hamburg aufgeführt, ohne aber besondern Beifall zu finden) und des Liedes „An Adelheid“, welches später so populär geworden ist und an seine damalige Geliebte und nachherige Frau, Adelheid Cotta in Stuttgart, ursprünglich gerichtet war. In Hamburg wirkte er, als vorzüglicher Dirigent anerkannt, bis zum Jahre 1850, schrieb in dieser Zeit die Oper „Agnes Bernauerin“ (vor Kurzem neu bearbeitet in Dresden aufgeführt) und viele Lieder (z. B. „Die süße Bell“, „Mein Hochland“ u. s. w.), und kam dann im genannten Jahre als Hofkapellmeister nach Dresden, wo er auch augenblicklich noch wirkt. — Als Komponist ist K. geschickt und hin und wieder auch wirksam; seine Empfindung ist aber von zu geringer Tiefe und in den Motiven vermißt man zumeist Gewähltheit und Noblesse. — Seine zweite Frau, Aloise, geborene Michalesi, mit der er sich nicht lange nach seinem Amtsantritte in Dresden vermählte, ist eine sehr gute Sängerin und auch am Hoftheater in genannter Stadt engagirt. Sie wurde von ihrer Mutter ausgebildet, wirkte dann in London an der italienischen Oper mit und kam später nach Hamburg, von wo sie den Ruf nach Dresden erhielt. Ihre Stimme (ein umfangreicher Mezzosopran) hat an Frische des Klanges schon viel verloren; aber dafür entschädigt eine vortreffliche Ausbildung und viel dramatischer Ausdruck.

Krebs, Friedrich, ein berühmter Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts, blühte besonders in den siebenziger Jahren desselben und soll damals nächst Traxdorf der geschickteste Orgelbauer gewesen sein. Mehr über ihn ist nicht bekannt.

Krebs, Johann Baptist (nicht Franz Xaver, wie er an einigen Orten heißt), geboren zu Ueberanchen bei Villingen im Badischen am 12. April 1774, war von seinen katholischen Eltern zum Geistlichen bestimmt und besuchte die Gymnasien zu Villingen und Constanz, wo er, wie schon früher von dem Schulmeister seines Ortes, einigen, wenn auch nur nothdürftigen Musikunterricht empfing. In Donaueschingen erst, wo er die philosophischen Vorstudien zu seinem Berufe absolvirte, konnte er sein natürliches musikalisches Talent unter der Leitung mehrerer Mitglieder der dortigen fürstlichen Kapelle recht ordentlich pflegen und an guten Musikaufführungen seinen Geschmack bilden. Schon damals wurde sein Entschluß, die Theologie zu seinem Lebensberufe zu erwählen, des Oeftern schwankend, und besonders, als unter der Leitung des Kammersängers Weiß (eines Schülers des berühmten Raff) seine Tenorstimme sich wunderschön entwickelte, dachte er häufig daran als Sänger auf's Theater zu gehen. Doch bezog er erst noch die Universität Freiburg und fing seine theologischen Studien an, bis im Jahre 1795 seine Neigung für die Künstlercarrière entschieden die Oberhand gewann und er, mit guten Empfehlungen versehen, nach Stuttgart ging. Gleich nach seinem ersten Debut in der Oper „Lilla“ wurde er als Hofsänger engagirt. In dieser Stellung wirkte er eine lange Reihe von Jahren als entschiedener Liebling des Publikums, und als er 1823 zum letzten Male auftrat, behielt er, lebenslänglich angestellt, die Regie der Oper, welche er damals schon gegen siebenzehn Jahre geleitet hatte. Bis über die Mitte der dreißiger Jahre war er in letzterwähnter Beziehung noch wirksam. — K. war ein höchst angenehmer und gebildeter Sänger, dabei mit dem ganzen Wesen der Ton- und Tonsetzkunst wohl

vertraut (insbesondere auch ein tüchtiger Contrapunktist), sowie endlich auch wissenschaftlich gut gebildet. Er komponirte viele ein- und mehrstimmige Gesänge, die Beifall fanden, dichtete Oratorien- und Operntexte und übersetzte mehrere italienische Libretti; ferner schrieb er eine „Aesthetik als Wissenschaft, in freien Heften" (Reutlingen, bei Mäcken), viele Abhandlungen über Geberdenspiel und andere über verschiedene Zweige der Kunst und Wissenschaft, gab auch Erzählungen und kleine Gedichte in Journale und errichtete endlich in Stuttgart ein öffentliches Musikinstitut nach Pestalozzi's Methode, welches er mehrere Jahre leitete.

Krebs, Johann Tobias, geboren in dem weimarischen Dorfe Heichelheimb am 7. Juli 1690, besuchte in Weimar die Schule, um sich zum Studium der Theologie vorzubereiten, gab aber, als er im Jahre 1710 schon als Kantor und Organist nach Buttelstädt berufen wurde, diese Idee auf und wandte sich ganz der Musik zu. Um sich in dieser Kunst vollständig auszubilden, ging er beinahe sieben Jahre lang mehrere Male in der Woche nach Weimar, um den Kompositions-Unterricht des trefflichen Walther zu benutzen, und nahm nach der Zeit auch noch Unterricht im Klavier- und Orgelspielen bei Joh. Seb. Bach, der sich damals als Konzertmeister zu Weimar befand. 1721 wurde er Organist in Buttstädt bei Weimar und lebte noch hier, doch schon altersschwach, im Jahre 1758; wahrscheinlich fällt sein Todesjahr in die nächste Zeit darauf. — Er schrieb Kirchenstücke und variirte Choräle, von denen aber Nichts gedruckt ist; als Orgelspieler gehörte er zu den besten Künstlern seiner Zeit.

Krebs, Johann Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Buttelstädt am 10. Oktober 1713. Den ersten Unterricht in der Musik ertheilte ihm sein Vater. 1726 kam er nach Leipzig auf die Thomasschule, wo dann Seb. Bach neun Jahre lang sein Lehrer wurde und ihn nach seinem (Bachs) eigenen Geständniß zu einem seiner würdigsten Schüler heranbildete. Von 1735 bis 1737 studirte er dann in Leipzig noch Philosophie; 1737 ward er Organist in Zwickau, dann Schloßorganist zu Zeitz und endlich 1756 Hoforganist zu Altenburg, wo er Anfangs des Jahres 1780 starb. — K's Orgel- und Klavierspiel war weit berühmt und auch seine Kompositionen waren für ihre Zeit musterhaft; er hat Klavierübungen (in variirten Chorälen, Sonaten, Fugen u. s. w. bestehend), Suiten für Klavier, Sonaten für Klavier und Flöte, Flötentrio's u. s. w. herausgegeben; einige Kirchenstücke sind Manuscript geblieben, und von seinen Orgelsachen ist auch nur nach seinem Tode Einiges hin und wieder gedruckt worden. — Seine beiden Söhne und Schüler, Ehrenfried Christian Traugott und Johann Gottfried, waren ebenfalls tüchtige Klavier- und Orgelspieler, die auch einiges Gute komponirten, jedoch erreichten sie die Kunst ihres mit Recht weitberühmten Vaters nicht. Der erstere, Ehrenfried, ward des Vaters Nachfolger in Altenburg, und der zweite, Johann Gottfried, folgte wieder seinem Bruder als Hoforganist und Musikdirektor, nachdem er vorher Hof-Kantor gewesen war. Er starb 1803.

Kreibe, Johann Conrad, geb. zu Gotha am 15. August 1722, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem berühmten Georg Benda, und ging von Gotha wegen seiner weitern musikalischen Ausbildung zuerst nach Berlin

und von da nach Dresden, woselbst er sich eine geraume Zeit aufhielt, auch von hier aus den Ruf als Kapellmeister an den Hof des regierenden Fürsten Friedrich Albrecht von Bernburg erhielt. Als solcher komponirte er Kirchenstücke, Sinfonien, Klavier- und Violin-Konzerte, Quartette und Trio's für verschiedene Instrumente ꝛc., starb am 25. Oktober 1780.

Kreibe, Benjamin Felix Friedrich, Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Ballenstädt am 3. April 1772, wurde nach dem Tode seines Vaters in einem Erziehungsinstitute in Bernburg erzogen, besuchte daselbst bis in sein fünfzehntes Jahr das Gymnasium, um sich zum Studium der Rechte und der Kameralwissenschaften vorzubereiten, wurde aber von diesem Studium abgehalten und wegen seines musikalischen Talentes von dem kunstliebenden Fürsten Friedrich Albrecht als Kammermusikus (Violinist) in der Hofkapelle zu Ballenstädt angestellt. Hier erhielt er zu seiner weitern Ausbildung gründlichen Unterricht auf der Violine und in der Komposition von Rust und Agthe, bildete sich bald zu einem guten Orchester-Direktor und wurde nach dem Abgange des damaligen Konzertmeisters Weßely vom Herzog Alexius zum Direktor und Konzertmeister der herzoglichen Kapelle ernannt, welchen Posten er eine Reihe von Jahren bekleidete, bis er bei dem Regierungsantritte des Herzogs Alexander Carl zum Kapellmeister von demselben ernannt wurde. — Von seinen Kompositionen sind mehrere Konzerte für verschiedene Blasinstrumente und Violinsachen im Druck erschienen.

Kreisfuge, s. Kanon.

Kreiskämpfer, s. Periodonicus.

Kreith, Carl, ein Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument, lebte in Wien und starb daselbst im Laufe des Jahres 1809. Es erschienen von ihm an 120 Werke: Konzerte, Duo's, Solo's, Variationen für Flöte, Harmonie-Musiken, Quartette für Blasinstrumente u. s. w., die als oberflächlich und unbedeutend geschildert werden, und auch einige Anweisungen zum Flötenblasen.

Kremberg, Jacob, Sänger, Komponist und Dichter, geb. zu Warschau um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, war in seinen jüngeren Jahren Kammer-Musikus bei dem damaligen Administrator in Magdeburg und dann Mitglied der königlich schwedischen Hofkapelle. Um 1688 kam er nach Dresden, wurde daselbst churfürstlicher Hof- und Kammermusikus und gab 1689 u. A. heraus: „Musikalische Gemüthsergötzung a voce sola e Basso cont." (oder auch mit Instrumenten begleitet) — ein Werk, das 40 deutsche Arien enthält, zu denen er meistens auch den Text gedichtet hatte. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts ging er nach London, wo er als königlicher Hofmusikus angestellt wurde und noch 1718 lebte. Von den Werken, die er hier in London herausgab, ist nur noch eine Art Oper „England's Glory" (1706) bekannt, die er auf den Geburtstag der Königin Anna dichtete und komponirte.

Krenz, Heinrich, ein berühmter Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts, der u. A. 1499 das große Werk in der St. Blasiuskirche zu Braunschweig bauete. Weiter ist von ihm Nichts mehr bekannt.

Kreß, 1) Georg Friedrich, ein Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, war aus Darmstadt gebürtig und bis 1753 in der Kapelle zu Schwerin

angestellt, von wo er dann nach Göttingen als akademischer Konzertmeister kam und hier gegen 1775 gestorben ist. — Er soll ein Spieler von großer Fertigkeit gewesen sein, hat auch viele Violinsachen komponirt, die aber als steif und hölzern geschildert werden und von denen auch nur Wenig im Druck erschienen ist. — 2) Jacob K., ebenfalls Violin-Virtuos und Komponist für sein Instrument, starb 1736 als hessischer Konzertmeister zu Darmstadt. Sechs Violin-Konzerte seiner Komposition sind im Druck erschienen. — 3) Johann Albrecht K., gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Vice-Kapellmeister zu Stuttgart und besonders ein beliebter Kirchenkomponist seiner Zeit. Man kennt noch von ihm mehrere vierstimmige geistliche Konzerte mit Begleitung von Instrumenten (1681 zu Stuttgart erschienen); dann „Der süße Name Jesus oder deutscher Jubilus Bernhardi, mit 3 Stimmen gesetzt“ (1683), und endlich schrieb er auch „Manuductio novo-methodica ad Bassum generalem“ (1701).

Kretschmar, 1) Caspar, starb als Kämmerer zu Breslau im Jahre 1657 und war 1602 zu Neiße geboren. Ein Jahr vor seinem Tode gab er heraus: „Gedicht von der edlen Singekunst ꝛc.“ Wichtiger ist seine in demselben Jahre erschienene Schrift: „Ursprung und Fortgang der edlen Singekunst“. Mehrere andere musikalische Werke soll er in Mscrpt. hinterlassen haben. — 2) Johann Kretschmar oder Kretschmer, war Orgelbauer zu Schweidnitz und lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Von ihm ist das große Werk in der St. Jacobskirche zu Neiße, dann die 1711 erbaute Orgel in der Dominikanerkirche zu Schweidnitz und die 1735 erbauete zu Mortschütz. — 3) Johann K., ein musikalischer Schriftsteller aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, von dem man aber Nichts mehr weiß als den Titel eines seiner Werke: „Musica latino-germanica“ (1605), das Andere auch unter dem Titel: „De Compositione“, „Melopoeia“ und noch anders anführen. Gerber schreibt dieses Werk in seinem alten Tonkünstler-Lexikon einem erfurter Stifts-Organisten, Johann Andreas K., zu; dieser aber lebte 100 Jahre später.

Kretschmer, Franz Johann Carl Andreas, geboren im Jahre 1775 (wo?), erhielt in seiner Jugend eine sorgfältige Erziehung, die auch einen gründlichen Musikunterricht in sich begriff, mußte nach dem Willen seiner Eltern aber die Rechte studiren, ward dann Soldat, machte mehrere Feldzüge mit, in denen er meistens den Intendanturen, Kriegscommissionen u. s. w. zugetheilt blieb, und kam endlich als Kriegsrath nach Berlin, von hier nach Magdeburg, zuletzt mit dem Charakter eines Geheimen-Kriegsrathes nach Anklam in Pommern, wo er am 5. März 1839 nach langen körperlichen Leiden starb. In den Friedensjahren, in welchen Berufsgeschäfte seine Zeit nicht so stark in Anspruch nahmen, beschäftigte er sich vielfach mit der von ihm stets geliebten Tonkunst und namentlich mit dem theoretischen Theil derselben. So erschienen 1833 zu Stralsund „Ideen zu einer Theorie der Musik“, in welchem Werke er das ganze Gebäude derselben auf akustische und mathematische Grundprinzipien zu basiren sich bemühte und in welchem neben manchem Einseitigen und Mühsamen auch manches Scharfsinnige in der Forschung enthalten ist. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte er sich vorzugsweise mit dem Sammeln deutscher Volks-

lieder; er wollte nämlich eine vollständige Collection derselben von den ältesten bis auf die neueste Zeit veranstalten und herausgeben, konnte aber dies Unternehmen nicht vollenden und mußte sich begnügen, nur einen geringen Theil davon der Oeffentlichkeit zu übergeben. Als Mitarbeiter an der Leipz. allgem. muſ. Zeitung muß er ebenfalls noch genannt werden.

Kreubé (spr. Kröbeh), Charles Frederic, geb. zu Lüneville am 5. Decbr. 1777, lernte daselbst Musik und insbesondere Violinspielen und kam dann als Orchesterchef an das Theater zu Metz. Im Jahre 1800 ging er nach Paris, wo er bei Rudolph Kreutzer noch Violin-Unterricht nahm und im folgenden Jahre am Orchester der Opéra-comique angestellt wurde. An demselben wurde er 1805 zweiter und 1816, an Blasius' Stelle, erster Orchesterchef. Bis zum Jahre 1828 bekleidete er diese Stelle, zog sich aber dann mit Pension zurück und lebte seit der Zeit auf dem Lande bei St. Denis. In den dreißiger Jahren war er noch am Leben. — Man kennt von ihm Quartette, Streichtrio's, Violinduette, Variationen für Violine und andere Instrumentalsachen; dann aber auch über ein Dutzend komischer Opern und Operetten, von denen „Le Forgeron de Bassora", „Edmond et Caroline", „Le Coq de village", „Les Enfans de Maître Pierre", „l'Officier et le Paysan" in Partitur zu Paris gestochen wurden.

Kreuser, zwei Brüder, Adam und Georg Anton, die sich auch Kreußer schrieben. Adam, der ältere, ward geboren zu Heidingsfeld in Baiern am 22. Juni 1727 und bildete sich unter guten Meistern seiner Zeit zum Waldhornisten und Violinspieler. 1752 machte er eine Kunstreise durch Frankreich nach Holland, erwarb sich bedeutenden Ruf und wurde in Amsterdam als Konzertmeister angestellt. Als solcher nahm er nun seinen jüngern Bruder, Georg Anton, der 1743 zu Heidingsfeld geboren worden war und bereits den Anfang im Violinspielen gemacht hatte, zu sich und unterrichtete ihn ferner darin mit dem besten Erfolg, schickte ihn auch zu fernerer Ausbildung in der Kunst nach Italien, wo er bis 1775 blieb, dann noch einige Zeit bei seinem Bruder in Amsterdam lebte und dann zu Mainz churfürstlicher Konzertmeister wurde. Als solcher starb er in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts. Adam starb am 19. April 1791 zu Amsterdam. — Georg Anton hat eine Menge Sinfonien, Quartette, Trio's, Violinduette u. s. w. geschrieben, die durch ihren leichten und gefälligen Styl eine Zeit lang gefielen; mit der Komposition des Ramlerschen „Tod Jesu" war er nicht glücklich. — Adam K. scheint in der Komposition sich nicht versucht zu haben; wenigstens ist kein Werk von ihm im Druck erschienen.

Kreuser, Johann Matthäus, Violinspieler, geb. zu Langfort bei Würzburg am 13. December 1763, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, ward dann ein Schüler von Martin Schmidt in Würzburg und endlich von Schick in Mainz. Auf die Empfehlung dieses Meisters kam er denn auch 1785 in die mainzer Kapelle, wurde aber bald durch die französischen Kriege vertrieben. 1793 lebte er in Berlin und wollte von da nach London gehen; dieser Plan ward ihm jedoch durch allerlei mißliche Umstände, besonders durch Familienver-

hältnisse, vereitelt, und er kehrte 1804, nachdem er mehrere erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland gemacht hatte (auf denen er sich auch als Guitarrespieler und Sänger hatte hören lassen), wieder nach Mainz zurück, wo er seit 1807, ganz von der Kunst zurückgezogen, als Privatmann lebte, weshalb man denn seitdem in der Kunstwelt Nichts mehr von ihm gehört hat. — Sein Bruder, Peter Anton K., ebenfalls Violinist, geb. zu Langfort im Jahre 1772, machte schon als junger Mensch Kunstreisen, namentlich nach Frankreich, und wurde 1788 in Paris bei der königlichen Kapelle angestellt. Die Revolution trieb ihn nach England; in London brachte er mehrere Operetten zur Aufführung und trat mit Beifall als Virtuos auf. 1807 wurde er in der königlichen Kapelle angestellt.

Kreußer, s. Kreuser (Adam und Georg Anton).

Kreutzer, Conradin, geb. am 22. November 1782 zu Mößkirch in Baden, wo sein Vater Bürger und Eigenthümer der eine halbe Stunde fernliegenden Thalmühle war. Talent und Neigung zur Musik erklärten sich frühzeitig bei ihm und von seinem siebenten bis zehnten Jahre ließen ihm seine Eltern von dem wackern Organisten und Chorregenten Joh. Bapt. Rieger in den Elementen der Tonkunst unterrichten. Dann wurde er, der Studien wegen, in die Abtei Zwiefalten (bei Riedlingen an der Donau) gethan, wo er bis zum Jahre 1796 blieb, von dem Ordenspriester Ernst Weinrauch, einem damals berühmten Contrapunktisten, Kompositions-Unterricht erhielt und sich im Gesang und auf verschiedenen Instrumenten vervollkommnete. 1796, nachdem sein Lehrer Weinrauch gestorben war, ging Conradin nach dem Kloster Scheußenried, wo er seine wissenschaftlichen Studien fortsetzte, die Orgel in der Kirche spielte und auch in der Klosterschule den musikalischen Unterricht ertheilte. 1799 begab er sich nach Freiburg im Breisgau und sollte nach dem Willen seines Oheims und Vormundes (sein Vater war 1797 gestorben) daselbst Medicin studiren; er machte auch damit den Anfang, hörte aber mit Bitten und Quälen nicht auf, daß ihn der Oheim bei der Musik lassen und nach Wien schicken möchte. Dieser willigte endlich ein, und Conradin machte sich auf den Weg, wurde aber durch angenehme Bekanntschaften bis zum Jahre 1804 in Constanz am Bodensee aufgehalten. In Wien endlich angekommen, machte er bald Schuppanzigh's Bekanntschaft, wurde durch ihn an Albrechtsberger empfohlen und erhielt zwei Jahre lang von diesem berühmten Harmonisten Unterricht. Bis ins Jahr 1811 blieb er überhaupt in Wien, komponirte Messen und sonstige Kirchensachen, Quartette, Klaviersachen u. s. w. und auch mehrere Opern, z. B. „Aesop in Phrygien", „Conradin von Schwaben", „Der Taucher", „Jery und Bätely"; dann reiste er bis ins Jahr 1812 mit seinem Freunde Leppig, dessen eben erfundenes Panmelodicon er hören ließ, und kam auf dieser Reise auch nach Stuttgart, wo er nach Aufführung seines „Conradin" (dessen mise-en-scène in Wien durch die Censur verhindert wurde, ebenso wie der „Taucher" durch den Einmarsch der Franzosen nicht zur Aufführung gelangte) vom König zum Kapellmeister ernannt wurde und auch bis zu dessen Tode, im Jahre 1816, im Amte blieb und während dieser Zeit die Opern „Feodora", „Alimon und Zaide", „Die Insulanerin", „Die Alpenhütte" und das Oratorium „Die Sendung Mosis" komponirte und zur Aufführung

brachte. Nach seinem Weggange von Stuttgart war er bis ins Jahr 1817 auf Reisen, producirte sich als Klavierspieler und machte als Komponist hauptsächlich durch seine Lieder Glück, die er selber sehr schön vortrug und die ihm nachgehends auch den meisten Ruhm verschafft haben. (Auf dieser Reise brachte er in Prag auch eine lyrische Tragödie „Orestes" zur Aufführung). 1817 wurde er vom Fürsten von Fürstenberg als Kapellmeister nach Donaueschingen berufen, wo er bis ins Jahr 1821 blieb und u. A. auch das Melodram mit Chören „Cordelia" komponirte und zur Aufführung brachte. (Dasselbe wurde auch später in Wien wieder aufgeführt.) Die beschränkten Verhältnisse in der kleinen Residenz gefielen ihm aber nicht auf die Dauer und er ging schon im November des Jahres 1821 nach Wien zurück, wo er im folgenden Jahre seine Oper „Libussa" mit Erfolg zur Aufführung brachte und darauf am Kärnthnerthor-Theater (unter Barbaja's Administration) als Kapellmeister angestellt wurde. Bis 1827 bekleidete er diesen Posten und schrieb in dieser Zeit „Siguna" (ein nordisches Mährchen mit Musik), „Erfüllte Hoffnung" (eine ländliche Scene mit Musik), „Die lustige Werbung" (komische Oper), nebst vielen anderen Instrumental- und Vokalkompositionen. Als im Jahre 1827 Barbaja's Pacht abgelaufen war und das Kärthnerthor-Theater einige Zeit geschlossen wurde, reiste K. nach Paris und brachte dort eine komische Oper, „L'eau de la Jouvence" zur Aufführung, die aber nicht reüssirte. Nachdem der Graf Gallenberg im Jahre 1828 die Administration des Kärnthnerthor-Theaters übernommen hatte, trat K. wieder in seinen frühern Posten bei demselben ein und behielt ihn bis zum Jahre 1833, wo er als Kapellmeister bei dem Josephstädter-Theater eintrat und diese Stelle bis zum Jahre 1840 inne hatte. In der Periode von 1828—1840 sind folgende Opern von ihm komponirt worden: „Das Milchmädchen von Montfermeil", „Baron Luft", „Die Jungfrau" (zuerst in Prag aufgeführt), „Der Lastträger an der Themse" (ebenfalls zuerst in Prag gegeben), „Melusine" (in Berlin zuerst am Königstädter-Theater gegeben), „Das Nachtlager von Granada", „Die Höhle von Waverley", „Fridolin, oder der Gang nach dem Eisenhammer", „Die beiden Figaro". In diese Zeit fällt auch seine Musik zu Raymunds „Verschwender" und zu den Singspielen „Tom Rick" und „Der Bräutigam in der Klemme". 1840 begleitete er seine Tochter, die Sängerin Cäcilie K., auf ihren Gastspielreisen durch Deutschland und wurde in demselben Jahre noch als Musikdirektor nach Köln berufen; 1846 erhielt er einen Ruf als Kapellmeister an das wiener Hofopern-Theater (an die Stelle Nicolai's, der nach Berlin ging), und am 14. December 1849 starb er zu Riga, wo er ebenfalls Kapellmeister war. In seine letzten neun Lebensjahre fallen noch zwei Opern: „Der Edelknecht" und „Die Hochländerin am Kaukasus", nebst Klaviersachen, Liedern u. s. w. Eine nachgelassene Oper „Aurelia" wurde vor etlichen Jahren an einigen Orten mit Beifall gegeben. — K. war kein hochfliegender Geist, kein Komponist von Tiefe und Originalität; er musicirte schlicht und harmlos, muthete sich nie mehr zu, als ihm zu leisten vergönnt war, und machte sich keine Scrupel, wenn seine Eingebungen nicht immer grade gewählt und eigenthümlich waren. Am meisten fühlte er sich auf dem Gebiete des Zart-

Lyrischen, Innig-Naiven und Gefühlig-Weichen heimisch; daneben konnte er auch recht von Herzen fröhlich und munter sein, während große Leidenschaften, Gefühls-Conflicte, erschütternder Ernst u. s. w. nie seine Sache waren. So ausgestattet, ist es denn natürlich, daß das eigentliche Lied seine größte Stärke sein mußte, wie es denn auch in der That war und wie in seinen Opern nur alles Das als stich- und probehaltig sich erweist, was in den Bereich des Liedes oder Liederartigen gehört. Der beste Beweis hierfür ist sein „Nachtlager", dessen Libretto aber auch ganz wie für ihn geschaffen ist; fast ganz ohne eigentlich fortschreitende Handlung, bietet es bloß eine Folge von lyrischen Situationen, und diese zur Geltung zu bringen, sowie den Mangel alles dramatischen Lebens durch frische Melodik in allerhand Romanzen und überhaupt Gesangstücken einfacher Stimmung vergessen zu lassen, dazu war K. ganz der Mann. Aus der langen Reihe der oben angeführten Opern K's ist auch das „Nachtlager" die einzige, welche einen nachhaltigen Erfolg gehabt hat und noch heute gern gehört wird. Von seinen Liedern sind die einstimmigen (vielleicht mit Unrecht) mehr vergessen, als die vierstimmigen Männergesänge, an denen sich so mancher Gesang-Verein noch immer erfreut. Nach seinen Klavier- und sonstigen Kompositionen fragt kein Mensch mehr; und mit Recht, denn meist sind sie flach und nur auf den Augenblick berechnet, wenn auch in der Factur glatt und geschickt.

Kreutzer, Rudolph, berühmter Violinspieler, auch verdienter Komponist, geboren zu Versailles den 16. November 1766. Sein Vater (von deutscher Abkunft) war Musiker in der königlichen Kapelle und brachte ihm schon frühzeitig die Elemente der Musik bei; Violin-Unterricht erhielt er von seinem fünften Jahre an bei Anton Stamitz und machte die erstaunlichsten Fortschritte. In seinem zwölften Jahre schon konnte er sich mit Beifall öffentlich hören lassen, fing auch in dieser Zeit schon an zu komponiren (ohne jedoch bisher Unterricht in der Setzkunst gehabt zu haben) und spielte in seinem dreizehnten Jahre ein eigenes Konzert, dessen kompositorische Vorzüge von dem Publikum des Concert spirituel nicht minder anerkannt wurden, als die Virtuosität, mit welcher es von K. vorgetragen wurde. (Es ist hier einzuschalten, daß, nach Fétis, K. erst später, als er schon längst Erfolge durch Kompositionen gehabt hatte, anfing, ernstliche Studien in der Tonsetzkunst zu machen). Immer mehr fortschreitend in seiner virtuosischen Ausbildung und fleißig komponirend, erreichte er sein 24stes Jahr und wurde nun im Orchester des Théâtre italien (der nachherigen Opéra-comique) angestellt. Hier hatte er, der früher nur mit der Verfertigung von Instrumentalstücken sich befaßt hatte, nun auch Gelegenheit, seinen glühenden Wunsch: für die Bühne arbeiten zu können, erfüllt zu sehen. Er machte die Bekanntschaft des Dichters Desforges und dieser überließ ihm einen Operntext, „Jeanne d'Arc", zur Komposition; sie gelang so gut, daß auch andere Librettisten Vertrauen zu seinem Talente faßten, und so ließ er denn eine ganze Reihe von Opern folgen, von denen z. B. „Paul et Virginie", „Lodoïska", „Charlotte et Werther", „Le franc Breton", „Le Déserteur de la montagne de Hamm", „Le Siège de Lille" zu nennen sind, welche in der Zeit bis 1796 ungefähr aufgeführt wurden und mehr oder weniger Glück machten. Nach Ab-

schluß des Friedens von Campo-Formio reiste K. nach Italien, gab daselbst glänzende Konzerte in allen bedeutenden Städten und begab sich dann nach Deutschland und Holland, wo er überall als Virtuos und Komponist die größte Anerkennung fand. Nach seiner Rückkunft wurde er am pariser Konservatorium angestellt und bewährte sich hier als vortrefflicher Lehrer; 1801 folgte er Rode als Soloviolinist an der großen Oper, behielt diese Stelle bis 1816, wo er dann zweiter Orchesterchef an demselben Theater wurde. Im Jahre 1817 wurde er Kapellmeister der großen Oper, bekleidete diese Stelle bis 1824 und wurde dann mit der Aufsicht über die ganze musikalische Verwaltung betraut; 1826 versetzte man ihn in Ruhestand. Neben allen diesen Aemtern war er auch als erster Violinist in der Privatkapelle Napoleons (von 1802 an) beschäftigt und dirigirte als Nachfolger Plantade's von 1815 an die Privatkapelle Ludwigs XVIII. Nach seinem Rücktritte im Jahre 1826 fing er an zu kränkeln, wurde wiederholt von Schlaganfällen getroffen und ging nach einigen Jahren endlich nach Genf, in der Hoffnung, im dortigen gesunden Klima und in der Pflege eines berühmten Arztes seine Gesundheit wiederherzustellen; er starb aber daselbst am 6. Januar 1831. — Sein Spiel war ausgezeichnet durch großen Ton, Reinheit und Deutlichkeit auch bei Schwierigkeiten und durch edlen Vortrag. Von seinen Violin-Kompositionen sind besonders die Etüden klassisch zu nennen und bilden noch heute eine der wesentlichsten Grundlagen für das Studium des Violinspiels. (In neuester Zeit ist eine schön ausgestattete, vom Konzertmeister David in Leipzig sorgfältig revidirte Ausgabe bei Bartholf Senff in genannter Stadt erschienen). Vieles Treffliche ist auch in seinen 16 Violin-Konzerten, seinen Violin-Duetten, Streich-Trio's und Quartetten, Sonaten für Violine und Baß, Variationen u. s. w. Seine Mitarbeiterschaft an der großen Violinschule des pariser Conservatoriums ist ferner noch zu erwähnen, wie wir auch noch einige seiner Opern aus der Zeit von 1801—1826 schließlich anführen wollen: „Astianax", „Aristippe", „La mort d'Abel", „La Princesse de Babylone", „Jadis et Aujourd'hui". „François I.", „Le Camp de Sobieski", „Le Maître et le Valet", „Constance et Théodore", „Ipsiboé", „Mathilde" (letztere, 1826 geschrieben, wurde zur Aufführung nicht angenommen).

Kreutzer, Jean Nicolas Auguste, Bruder des Vorhergehenden, wurde zu Versailles im Jahre 1781 geboren und erhielt Violin-Unterricht von seinem Bruder. 1798 trat er als Violinist in das Orchester des Théâtre Favart und 1802 in das der großen Oper zu Paris, wo er bis zum Jahre 1823 blieb. Nachdem er mehrere Jahre Professor-Adjunkt am Conservatorium gewesen war, folgte er 1825 seinem Bruder in dessen Stelle als Professor erster Klasse; auch in der Privatkapelle Napoleons war er angestellt und nach 1814 in der Ludwigs XVIII. und Carls X. Er starb an einer Brustkrankheit im Sommer des Jahres 1831. — Als Violinspieler war er seinem Bruder bei Weitem nachstehend, jedoch immerhin ein wackerer Künstler zu nennen; komponirt und herausgegeben hat er Variationen, Solo's und ein Konzert für Violine, Violinduetten, Sonaten für Violine und Baß.

Kreuz, s. Erhöhung, auch Versetzungszeichen.

Krieger (zuweilen auch Krüger geschrieben), Adam, ein deutscher Komponist des 17ten Jahrhunderts, war 1634 (nach Anderen 1628) geboren und starb schon 1666 als churfürstlicher Kammermusikus in Dresden. Man kennt von ihm mehrstimmige Gesänge mit Begleitung von Streichinstrumenten, von denen die meisten erst nach seinem Tode (Dresden 1667) herauskamen.

Krieger, Johann Philipp (später von), geboren zu Nürnberg am 26. Februar 1649, der Sohn eines Teppichmachers, fing in seinem achten Jahre an unter J. Drechsels Leitung Klavier zu spielen und lernte dann bei Gabriel Schütz mehrere andere Instrumente; dabei besuchte er bis in sein sechszehntes Jahr die Schulen seiner Vaterstadt sehr fleißig. Da indessen der Entschluß in ihm gereift war, sich die Musik zum Lebensberufe zu wählen, so ging er nach Kopenhagen, studirte daselbst bei dem berühmten Organisten J. Schröter Orgel- und Klavierspielen und beim Kapellmeister C. Förster die Komposition. Nach einem fünfjährigen Aufenthalt in Kopenhagen kehrte er, da seine Eltern nicht zugeben wollten, daß er eine ihm angetragene Anstellung in der königlich dänischen Kapelle annehme, nach seiner Vaterstadt zurück, trat hier mit größtem Beifall in Konzerten als Klavierspieler auf und folgte später einem Rufe als Kammer-Komponist nach Baireuth, wo er auch, nach dem Tode Colers, markgräflicher Kapellmeister wurde. Geliebt von seinem Herrn, dem Markgrafen, verlebte er hier eine Reihe glücklicher Jahre, seine Thätigkeit seinem Amte und der Komposition widmend, bis 1672 der Krieg mit den Franzosen auch seinen Herrn ins Feld rief, und er nun, da die Hofmusik dadurch aufgelöst ward, indeß mit Beibehaltung seines bisherigen Gehaltes, nach Italien reiste. Schon Meister seiner Kunst, machte er hier dennoch bei verschiedenen Meistern weitere ernstliche Studien in derselben, z. B. bei Rosenmüller und Rovetta in Venedig, bei Abbatini und Bernardo Pasquini in Rom. Endlich von seinem Herrn wieder nach Baireuth berufen, spielte er auf der Reise dahin in Wien vor dem Kaiser Leopold mit solchem Erfolge, daß ihn der Monarch nicht nur reich beschenkte, sondern auch in den Reichs-Adelstand erhob. In Baireuth fand er die Verhältnisse nicht mehr so angenehm, wie er sie verlassen hatte, und er nahm daher seinen Abschied, ging nach Kassel, lebte hier einige Jahre als Kapellmeister und folgte dann einem Rufe des herzoglichen Administrators als Vicekapellmeister und Hof-Organist nach Halle. Auf einer Reise, die er von hieraus im Gefolge seines Herrn nach Dresden machte, hörte ihn Herzog Johann Adolph von Weißenfels. Derselbe trug ihm das Amt eines Kapellmeisters an, welches er auch annahm und auch unter dem Nachfolger Johann Adolphs treulich verwaltete, bis er zu Weißenfels am 6. Februar 1725 starb. — In Eisenberg und Braunschweig, auch in Dresden, wohin er öfter von Weißenfels aus eingeladen wurde, setzte er für die resp. Höfe viele Stücke und auch Opern; in Hamburg wurden ebenfalls Opern von ihm aufgeführt, z. B. „Der Wettstreit der Treue", „Herkules" (in zwei Theilen). Gedruckt erschienen von ihm: mehrere Hefte Sonaten für zwei Violinen und Baß, einige Sammlungen Arien (eine dieser Sammlungen enthält auch Arien aus den Opern „Flora", „Cecrops" und „Procris", welche wahrscheinlich zu den für Eisenberg und Braunschweig gesetzten gehören). „Lustige

Feldmusik auf vier blasende oder andere Instrumente gerichtet" (6 Ouvertüren und Suiten enthaltend), „Musikalischer Seelenfriede" rc. (20 Psalmen für eine Singstimme mit Begleitung von Streichinstrumenten enthaltend, in erster Auflage 1697 zu Nürnberg, in zweiter 1717 zu Leipzig erschienen).

Krieger, Johann Gotthilf, ein Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Weißenfels am 13. September 1687, erhielt von seinem Vater und dem Kantor J. S. Bayer musikalischen Unterricht. Nachdem er das Gymnasium in Weißenfels besucht hatte, ging er nach Halle, wo er von 1706—1710 die Rechte studirte, seine musikalische Ausbildung aber auch nicht vernachlässigte und bei Zachau noch fernern Unterricht nahm. Von 1710—1711 lebte er als Rechtsgelehrter in Leipzig und dann wurde er vom Herzog Johann Georg zum Regierungs-, Consistorial- und Amtsadvocaten in Weißenfels ernannt. Seine Geschäfte als solcher besorgte er mit dem größten Fleiße; doch ward er auch der Musik nicht untreu und unterstützte selbst seinen Vater in dessen musikalischen Amtsgeschäften. 1712 faßte er sogar den Entschluß, die Rechte ganz aufzugeben und sich ausschließlich der Musik zu widmen. Er ward Hoforganist und endlich, nach dem Tode seines Vaters, dessen Nachfolger als Kapellmeister. Gestorben ist er in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Daß er Mancherlei komponirt habe, unterliegt wohl kaum einem Zweifel; doch ist keines seiner Werke auf unsre Zeit gekommen.

Krieger, Johann, ein jüngerer Bruder des obigen Johann Philipp K., ward geboren zu Nürnberg am 1. Januar 1652 und erhielt von H. Schwemmer auf der Sebalder-Schule Musik- und insbesondere Gesangunterricht. Dann wurde er als Diskantist beim öffentlichen Singechore angestellt und endlich war er sieben Jahre lang G. C. Weckers eifriger Schüler im Klavierspielen. Nach der Zeit ging er zu seinem Bruder Johann Philipp und studirte bei demselben die Komposition, folgte ihm auch im Amte als Hoforganist zu Baireuth. Ein unangenehmer Streit indessen nöthigte ihn, seine Entlassung zu nehmen, und er ging wieder zurück nach Nürnberg, wo er sich hauptsächlich mit der Komposition beschäftigte. 1678 ward er dann gräflich reußischer Kapellmeister zu Greitz. Nach dem Tode seines Herrn, des Grafen von Reuß, ging er 1681 nach Weißenfels, erhielt von hier aus einen Ruf als Kapellmeister nach Eisenberg, welche Stelle er jedoch nur sehr kurze Zeit bekleidete, und ging noch in demselben Jahre (1681) nach Zittau als Musikdirektor und Organist an der Johanniskirche. Als solcher starb er am 18. Juli 1736. — Von seinen Kompositionen sind als gedruckt anzuführen: „Musikalische Ergötzlichkeit" (5—9stimmige Arien); „Musikalische Parthien, bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden u. s. w. für Klavier"; „Anmuthige Klavierübungen: Präludien, Fugen, Ricercaten u. s. w." Mattheson zählt diesen K. in seinem „vollkommenen Kapellmeister" unter die besten Contrapunktisten seiner Zeit.

Kriegk, J. J., geboren zu Bibra am 25. Juni 1750, besuchte von seinem sechsten Jahre an, nachdem sein Vater schon früher gestorben war, die Schule in Meiningen und erhielt in seinem zwölften Jahre schon bei der dortigen Hofmusik eine Stelle als Violinist und Sänger. Neunzehn Jahre alt, kam er als

Musiker in die Dienste des Landgrafen von Hessen-Philippsthal, mit dem er zwei Mal nach Holland reiste. Vier Jahre später ward er erster Violinist bei der holländischen Oper in Amsterdam und von hier reiste er mit dem Marquis von Taillefer nach Paris, wo er bei Duport Unterricht auf dem Violoncello nahm und fortan dieses Instrument mit besonderer Vorliebe kultivirte. Nach einjährigem Aufenthalte in Paris trat er daselbst als Cellist in die Dienste des Prinzen von Laval-Montmorency, blieb in diesem Verhältnisse fernere vier Jahre und kehrte dann, nachdem er sich zu einem der ersten Violoncell-Virtuosen seiner Zeit ausgebildet hatte, nach Deutschland und resp. nach Meiningen zurück, wo er erst als Kammermusikus und dann als Konzertmeister angestellt wurde. Gestorben ist er um 1812. — Man kennt von ihm einige Konzerte für Violoncello und Sonaten für dasselbe Instrument (mit Baßbegleitung).

Kriegslied, s. Lied.

Kriegsmusik, dasselbe was Feldmusik, s. Militärmusik.

Krimershoff, Johann Wilhelm, wurde zu Düsseldorf geboren und etablirte sich 1801 als Orgelbauer in Oldenburg, nachdem er in der dasigen St. Lambertikirche ein Orgelwerk aufgerichtet hatte, das zu den schönsten in ganz Deutschland gehört.

Krochen, s. Groh.

Krohn, Caspar Daniel, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Organist an der Petrikirche in Hamburg, war als Orgelspieler seiner Zeit sehr geschätzt und hat auch Mancherlei für Klavier — Sonaten, Divertissements, Variationen — komponirt, worin er sich als gründlicher Musiker zeigt.

Krollmann, Anton, geb. zu Seulingen, einem Dorfe bei Göttingen, am 3. Juni 1798, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, welcher Amtsmusikus war; als derselbe später in Celle eine Anstellung erhielt, empfing Anton von dem dortigen Musiklehrer Hönecke die nöthige Unterweisung im Generalbasse. Nachgehends machte er die Flöte zu seinem Hauptinstrument und gab auf demselben Konzerte, sowohl in mehreren Städten seines Vaterlandes Hannover, als auch auf einer Reise in die Rheingegenden. In den dreißiger Jahren bekleidete K. in Hannover die Stelle eines Musikdirektors bei einem Garde du Corps-Regimente und wirkte als gesuchter Musiklehrer. Seine Kompositionen für Flöte und andere Blasinstrumente, sowie für Klavier waren nicht unbeliebt.

Krommer, Franz, geb. 1759 zu Kamenitz in Mähren, ein noch zu Anfang unsres Jahrhunderts beliebter Komponist. Sein erster und einziger Lehrer war ein Bruder seines Vaters, Regenschori in Turas, der ihn zum Organisten erzog; alle weitere theoretisch-praktische Bildung erwarb er durch eifrigstes Selbststudium nach guten Vorbildern. Als tüchtiger Violinspieler erprobt, kam er in die Kapelle des Grafen Ayrum nach Simonthurn in Ungarn, wurde später Chordirektor in Fünfkirchen, dann Kapellmeister beim Regiment Karoly und ging endlich mit dem Fürsten Grassalkowitz als Musikdirektor nach Wien, woselbst er nach dessen Tode privatisirte und theils durch Unterrichtertheilen, theils durch den Ertrag

seiner beliebt gewordenen Kompositionen ein anständiges Auskommen fand. Dieses erhielt aber eine noch festere Basis, als ihm durch gewichtige Protection die Stelle eines kaiserlichen Kammerthürhüters verliehen wurde, eine Stelle, deren leichte Dienstverpflichtungen nicht im Geringsten seine künstlerischen Beschäftigungen beeinträchtigten. Als jedoch mit Leopold Kozeluchs Ableben (1814) die Stelle eines Kammercompositeurs erledigt wurde, rückte K. in dieselbe vor und begleitete seinen Monarchen auf dessen Reisen in Frankreich und Italien. — Gestorben ist K. am 8. Januar 1831 in Wien, nachdem er geraume Zeit schon seinen eignen Ruhm überlebt hatte, aber trotzdem immer noch bis an sein Ende eifrig fortkomponirte. Die Zahl der von ihm während seines langen Lebens verfaßten Kompositionen ist sehr beträchtlich; er schrieb viele Kirchenstücke, Sinfonien, Harmonie-Musiken, Konzerte für alle gangbaren Instrumente, Trio's, Quartette und Quintette für Streich- und Blasinstrumente, Violinduette u. s. w. — alle in einem eingänglichen, gemüthlich-heitern Style, der nicht selten auch ans Philiströse und Hausbackene streift.

Kropf (in der Orgel), 1) die aus jedem Balge nach dem Hauptkanal hingehende kurze Windröhre. An ihr befinden sich, im Hauptkanale, die Kropf- oder Kanalventile. 2) Ein kurzes Stück Röhre (Kropfstück), das mit dem Kanale verbunden wird, um ihm eine andere als gradeauslaufende Richtung zu geben (s. Gebrochener Kanal). 3) Der schiefe Ansatz am obern Theile einer Pfeife, welcher ihrer Mündung eine andere Richtung als die vom Pfeifenfuße nach oben hin (also gradeaus) giebt. Dies Kröpfen (die Kröpfung) wird da nothwendig, wo es an Höhe fehlt, um eine gradeauslaufende Pfeife aufzustellen. Offene Pfeifen verlieren durch das Kröpfen ein wenig an Tonstärke, gedeckte Pfeifen hingegen nicht, selbst wenn sie zwei Mal gekröpft sind. Besteht die Kröpfung eines Kanals (die übrigens winddicht und deshalb doppelt und glatt beledert sein muß) aus zwei Kropfstücken und sind diese knieartig mit einander verbunden, so heißt sie Knie.

Kropfgans, Johann, ein berühmter Lautenspieler des vorigen Jahrhunderts, geb. am 13. Oktober 1708 zu Breslau, wo sein Vater als Kaufmann lebte. Er lernte das Lautenspielen bei dem berühmten Sylvius Weiß und erhielt seine erste Anstellung bei dem Grafen Brühl in Dresden. Nach dem Tode desselben privatisirte er einige Zeit in Leipzig, ward später aber, um 1769, bei dem dasigen großen Konzert als Lautenist angestellt, als welcher er auch dort gestorben ist. Er hat viele und beliebte Sachen für sein Instrument komponirt, doch sind davon nur drei Solo's im Druck erschienen. — Seine Schwester, Johanna Eleonore, und sein jüngerer Bruder, Johann Gottfried K., waren ebenfalls Virtuosen auf der Laute. Johanna Eleonore wurde zu Breslau am 5. Novbr. 1710 geboren und starb auch dort um 1770. — Johann Gottfried wurde zu Breslau am 17. December 1714 geboren, führte nach dem Tode des Vaters eine Zeitlang dessen kaufmännisches Geschäft fort, widmete sich aber später ausschließlich der Musik, machte einige erfolgreiche Reisen und starb endlich in Breslau im Jahre 1775. Daß er Etwas komponirt habe, ist nicht bekannt.

Kropfstück, s. Kropf.

Kröpfen, Kröpfung, s. Kropf.

Kroumata (von κρουειν — schlagen), bei den Griechen der Gattungsname aller ihrer Schlaginstrumente, die wir krustische Instrumente zu nennen pflegen.

Krücke, Stimmkrücke, Drückel, Drücker, Rasette, ist ein gehörig starker, vollkommen grader, glatt geschliffener und gut gehärteter Draht von Messing, mit dem die Zungenpfeifen in der Orgel gestimmt werden. Die Benennung dieses Werkzeugs entstand aus der krückenartigen Biegung, welche sich stets am untern Ende desselben befindet und die sich so federnd an die Zunge eines Mundstücks anlegt, daß sie auf dem Orte, wo sie hingebracht ist, feststehend bleibt. Die Länge der Krücke muß der Breite der Zungen, die sie festhalten sollen, ganz gleich sein.

Krüger-Aschenbrenner, Auguste, geboren zu Frankfurt a. M. am 5. März 1797. Sie ist eigentlich die Tochter der einst sehr geschätzten Schauspielerin Engst, ward aber, als diese ihre Mutter frühzeitig starb, von der Schauspielerin Aschenbrenner in Stuttgart adoptirt und für die Bühne gebildet. Ihre ersten dramatischen Versuche machte sie in Kinderrollen, die sie auf dem stuttgarter Hof-Theater mit Beifall spielte, und ihre von Natur klang- und umfangreiche Stimme wurde von Danzi sorgfältig gebildet. Nachdem sie, dem Kindesalter entwachsen, noch einigen Unterricht von dem Direktor Schröder in Hamburg empfangen hatte, sah man sie bald auf der dasigen Bühne als eine Sängerin, an welche Natur und Kunst ihre besten und reichsten Gaben verschwendet zu haben schienen. Noch während ihres Aufenthalts in Hamburg verheirathete sie sich 1816 an den Schauspieler Krüger und machte nun unter dem Namen Krüger-Aschenbrenner viele kleinere und größere Reisen durch Deutschland, auf den bedeutendsten Bühnen mit ungemeinem Beifall sich producirend. 1819, nachdem sie in Darmstadt ein bleibendes Engagement angetreten hatte, trennte sie sich von ihrem Manne, verheirathete sich aber, nachdem sie nach Auflösung des Theaters zu Darmstadt im Jahre 1831 sich mit Pension von der Bühne zurückgezogen hatte, aufs Neue mit dem Reisestallmeister Hrn. von Goldner.

Krüger, Gottlieb, geb. zu Berlin im Jahre 1790, übte sich seit seinem elften Jahre, ohne zuerst grade besondern Unterricht zu haben, im Flötenblasen und war schon im Jahre 1806 so weit, daß er sich öffentlich hören lassen konnte. Darauf verbreitete sich sein Ruhm als Flötenvirtuos sehr schnell und schon 1810 ergingen mehrere Berufungen an ihn, von denen er die als erster Flötist in der stuttgarter Hofkapelle annahm. Seit 1818 königlicher Kammermusikus, hat er Stuttgart auch, einige Kunstreisen abgerechnet, nicht wieder verlassen und eine lange Reihe von Jahren in ausgezeichneter Weise gewirkt. — Sein ältester Sohn, Wilhelm K., geb. zu Stuttgart 1820, ist einer der besten modernen Klavierspieler. Seine Anlagen entwickelten sich sehr frühzeitig und schon in seinem zehnten Jahre konnte er sich in seiner Vaterstadt öffentlich mit Beifall hören lassen. Bis in sein vierzehntes Jahr machte er Kompositionsstudien unter Lindpaintners Leitung und ging dann, mit einem königlichen Stipendium versehen, nach Paris, wo er sich während zweier Jahre seiner weitern virtuosischen Ausbildung widmete und dann noch fernere zwei Jahre, theils mit Konzert-, theils

mit Unterrichtgeben beschäftigt, verweilte. 1839 erhielt er vom König von Würtemberg in Anerkennung seiner eminenten Fortschritte den Titel als Hofpianist und 1840 trat er seine erste Kunstreise durch Deutschland an, nach deren Beendigung er sich nach Berlin begab, woselbst er ein Jahr lang unter Dehns Leitung contrapunktischen Studien oblag. Nach einem längern Aufenthalt in seiner Heimath und wiederholten Kunstausflügen durch Deutschland ging er wieder nach Paris (1845), fixirte sich daselbst und errang bald als Virtuos und Lehrer unter den Ersten eine Stelle, die er auch augenblicklich noch rühmlich behauptet. Durch wiederholtes Auftreten in Deutschland hat er sich seit 1851 bei seinen Landsleuten in gutem Andenken zu erhalten gewußt. — K's ganzes musikalisches Wesen ist ein geschmackvolles, elegantes, und dieses drückt sich sowohl in seinem Spiel, als auch in seinen Pianoforte-Kompositionen aus; die letzteren gehören meist zur Salonmusik besserer Richtung und haben eine ziemliche Verbreitung gefunden. — Ein jüngerer Bruder von Wilhelm K., Gottlieb, geboren zu Stuttgart im Jahre 1824, hat sich zu einem vortrefflichen Harfen-Virtuosen gebildet und als solcher auch schon mehrere Kunstreisen gemacht. Er ist in der stuttgarter Kapelle als Harfenist angestellt.

Krufft, Nikolaus Freiherr von, geboren zu Wien am 1. Februar 1779, zeigte schon in früher Jugend viel Talent und Neigung zur Musik und hätte dieselbe gern als Lebensberuf gewählt; der Wille der Seinigen aber bestimmte ihn, die Rechte zu studiren und dann in den Staatsdienst zu treten. Erst spät wurde seinen dringenden Bitten Gehör gegeben und ihm gestattet, bei Albrechtsberger die Theorie der Tonsetzkunst studiren zu dürfen. In der That bildete er sich auch zu einem geschmackvollen Komponisten — fertiger Klavierspieler war er außerdem schon — und widmete alle Zeit, die er seinen Berufsgeschäften als Staatskanzleirath abgewinnen konnte, der Ausübung der von ihm glühend geliebten Kunst. Die Anstrengungen nun, welche aus der Vereinigung von treuer Erfüllung seiner Amtspflichten und allzu fleißiger Beschäftigung mit der Musik hervorgingen, waren seiner ohnehin schwächlichen Gesundheit zu viel und er erlag ihnen auch am 16. April 1818. — Von seinen Kompositionen sind Streich-Quartette, Sonaten für Klavier (mit und ohne Begleitung), Fugen, Capricen, Variationen für dasselbe Instrument, Lieder und Gesänge, einige Hymnen u. s. w. im Druck erschienen.

Krug (....), zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts Orgelbauer zu Halle; von seinen Werken ist vor Allem die Orgel in der Moritzkirche genannter Stadt zu nennen, die er 1783, noch unter Türks Leitung, vollendete.

Krumbhorn, Caspar, geboren zu Liegnitz am 28. Oktober 1542, war der Sohn eines Rathsverwandten und hatte in seinem dritten Jahre das Unglück, durch die Blattern sein Augenlicht zu verlieren. Auch starb kurze Zeit darauf sein Vater. Indeß verheirathete sich später seine Mutter wieder an einen gewissen Stimmler, der ihm erlaubte seinen Namen zu führen, daher er auch gewöhnlich nur „der blinde“ oder „der unglückliche Stimmler“ hieß. Seiner großen Talente und Liebe zur Musik wegen schickte ihn sein Bruder, der Pfarrer zu Waldau

war, zu dem damals sehr berühmten Knöbel in Goldberg, der sich viele Mühe mit dem talentvollen Knaben gab, ihn auf der Flöte, der Violine und im Klavierspielen, auch in der Komposition unterrichtete, und in Allem bis zu einem bedeutenden Grade von Vollkommenheit brachte. Der Ruf des blinden Stimmler verbreitete sich schnell, selbst bis nach Dresden zum Churfürsten, der, begierig ihn zu hören, ihn zu sich kommen ließ, und, ergriffen von der außerordentlichen Fertigkeit in der Musik und dem unglücklichen Loose des armen Blinden, ihn auch an seinem Hofe behalten wollte. K. lehnte indeß dies Anerbieten ab und kehrte in seine Heimath zurück, die er nie auf immer verlassen wollte und wirklich auch, einige Kunstreisen abgerechnet, nie verlassen hat. Anfangs beschäftigte er sich mit Konzert- und Unterrichtgeben, komponirte auch Einiges, was Beifall fand, aber verloren gegangen ist, und ward dann in seinem 24sten Jahre als Organist an der Peter-Paulkirche zu Liegnitz angestellt, als welcher er am 11. Juni 1621 starb, als Künstler, wie als Mensch allgemein sehr hoch geschätzt.

Krumbhorn, Tobias, geb. zu Liegnitz 1586, machte als Orgelspieler Reisen durch Böhmen, Mähren und Ungarn, dann durch Norddeutschland und die Niederlande, wurde darauf am Hofe des Herzogs Georg Rudolph in Liegnitz Organist, und starb nach einer langwierigen Krankheit am 14. April 1617. — Ob dieser K. ein Verwandter des Vorhergehenden war, läßt sich nicht ermitteln; jedenfalls darf er nicht mit demselben verwechselt werden.

Krummbogen, s. Horn und Trompete.

Krummhorn, ital. Cormorne, auch (aber nicht ganz richtig) Cromorne, Cornamuti (Stillhorn), Cornamuti storti oder torti (gebogenes Stillhorn) genannt, ist der Name eines veralteten Blasinstruments von Holz, dessen unterer Rohrtheil ungefähr in der Form eines Halbzirkels auswärts gebogen war. Oben auf dem nicht oder doch weniger gebogenen Theile hatte es sechs Tonlöcher und unterwärts eins für den Daumen; auf dem untern gebogenen Theil befanden sich nur zwei Tonlöcher, die man mittels Klappen auch bedecken konnte, wenn um einige Töne tiefer geblasen werden sollte. Gleichwohl überschritt der ganze Tonumfang des Instruments nicht die Grenzen einer Duodecime. Intonirt wurde es mittels eines Rohres, das von einer Kapsel mit einem Mundloche bedeckt war, so daß die Luft nicht unmittelbar in das Rohr selbst, sondern durch dies Mundloch in die hohle Kapsel geblasen wurde, wo sie dann das freistehende Rohr in Vibration setzte. Der Ton glich deshalb mehr dem Tone unseres Fagotts als dem der Klarinette, wie Einige meinen. Uebrigens ward das Instrument, wie der Bombard oder Pommer, in verschiedenen Dimensionen verfertigt. Man hatte vier Gattungen Krummhörner. Die erste oder größte hatte den Tonumfang von C bis g, die zweite kleinere von c bis eingestrichen g, die dritte noch kleinere von g bis eingestrichen a, und die vierte kleinste von eingestrichen c bis zweigestrichen d. Was noch die äußere Form des Instruments betrifft, so war es natürlich oben am Mundstück eng und lief, sich nach und nach in der Röhre erweiternd, in einen weiten Schalltrichter aus. Die Meinung, daß aus diesem Krummhorn unsere Klarinette entstanden sei, ist falsch; offenbar ist es der Vorläufer von unseren Posaunen, die in alten Zeiten, namentlich bei den

Hebräern, ganz dieselbe Form hatten und auch Krummhörner hießen. (Man sehe Exod. 19, 13. und Jos. 6, 4 und 5.) Einige nehmen auch an, daß unser Fagott aus dem Krummhorn entstanden sei. — Als Orgelstimme, wo neben jenen italienischen Benennungen das K. wohl auch Brummhorn heißt, ist es eine Zungenstimme von sehr sanftem Tone, dem jenes alten Instruments ähnlich. Es ward ursprünglich nur zu 8′ verfertigt, man findet es aber auch zu 4′ und dann heißt es Klein-Krummhorn. Zu 2′ ist es selten, noch seltner zu 16′. Ins Pedal gestellt heißt die Stimme zu 8′ Krummhornbaß, zu 16′ Groß-, und zu 4′ Kleinkrummhornbaß.

Krummhornbaß, s. vorherg. Art.

Krumpholz, Johann Baptist, berühmter Harfenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, auch guter Komponist für sein Instrument, geboren zu Sloniß in Böhmen um 1745. In der Kapelle des Fürsten Esterhazy angestellt (im Jahre 1766), erhielt er daselbst von Jos. Haydn Unterweisung in der Komposition, und war bereits in Deutschland als bedeutender Künstler bekannt, als er Anfangs der siebenziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nach Paris ging. Dort kam er bald in Ruf, durch seine Virtuosität und seine Kompositionen sowohl, wie durch sein ausgezeichnetes Lehrtalent. In Verbindung mit Nadermann gekommen, setzte er jene Verbesserungen an der Harfe ins Werk, von denen im Artikel Harfe die Rede ist und von denen er selber in den Vorreden seiner Op. 14 und 15 Rechenschaft giebt. Aus Verzweiflung über die Untreue seiner Frau (s. unten) ertränkte er sich im J. 1790 in der Seine. — Seine Harfen-Kompositionen bestehen in 6 Konzerten und sehr vielen Sonaten, Duetten für 2 Harfen, Präludien, Variationen, einem Quartett für Harfe, Violine, Viola und Violoncello u. s. w. — Seine Frau, eine geborene Meyer, die er in ihrem Geburtsorte Metz (auf seiner Reise nach Frankreich) hatte kennen lernen und die er auch ausgebildet, war eine Harfenvirtuosin, die ihren Mann noch übertraf. Sie belohnte ihn mit dem schwärzesten Undank, indem sie sich von einem jungen Manne zu Anfang des J. 1790 entführen ließ und mit ihm nach England floh. Bis ins J. 1802 erregte sie in London die größte Bewunderung; nach dieser Zeit aber verschwand sie von dem Schauplatz der Oeffentlichkeit und man hat Nichts weiter von ihr gehört; doch soll sie im J. 1824 noch am Leben gewesen sein.

Krustische Instrumente sind alle solche, bei welchen der sonore Körper durch Schlagen oder Klopfen (theilweise auch durch Reißen) zum Klingen gebracht wird. Dahin gehören die Glocken, Becken, Trommel, Triangel, Sistrum, Pauke, Strohfiedel, Mandoline, Zither (weil ihre Saiten mit einem Plectrum geschlagen oder gerissen werden), das Hackebrett u. s. w. Auch das Klavier, Fortepiano, überhaupt alle Tasteninstrumente, deren Ton durch einen Schlag (des Hammers an die Saiten) hervorgebracht wird, sind krustische Instrumente, und man spricht daher auch wohl von krustischen Tasten- oder Klaviatur-Instrumenten als einer besondern Gattung, zum Unterschiede nämlich von solchen Klavier-Instrumenten, deren Ton nicht durch Schlag hervorgebracht wird, wie z. B. bei der Orgel, dem Bogenflügel, Aeolodicon, der Physharmonika u. a. dgl., die allerdings

Tasten- oder Klavierinstrumente, aber keine krustischen Tasteninstrumente sind, weil der Ton hier nicht durch Schlagen u. s. w., sondern durch Luft, Pfeifen, Feder-Vibrationen u. s. w. erzeugt wird. (Krustisch kommt her vom griechischen *κροτέω*, schlagen, *κροῦσις*, das Schlagen, Klopfen, *κρουστικός*, zum Schlagen tauglich, gehörig.)

Kucharz, Johann, geb. den 5. März 1751 zu Chotecz in Böhmen, wurde im Jesuitergymnasium zu Königingrätz erzogen und später als Organist im Ordens-Seminar zu Gitschin angestellt. Während er in Prag die Universität besuchte, nahm er bei dem berühmten Segert Kompositions-Unterricht und profitirte unter dessen Leitung auch im Orgelspielen. Später erhielt er die Organistenstellen an der St. Heinrichs- und an der Strahower Stiftskirche in Prag und führte dabei, von 1791 an, als Kapellmeister die Direktion des Opernorchesters genannter Stadt. 1815 war er noch am Leben. — Seine Kompositionen bestehen in Orgel- und Kirchensachen verschiedener Art, die aber Manuscript geblieben sind; als Orgelspieler soll er sehr bedeutend gewesen sein und auch als Virtuos auf der Harmonika und der Mandoline zeichnete er sich aus.

Kücken, Friedrich, der vielbeliebte deutsche Liederkomponist, geboren zu Bleckede im Lüneburgischen am 16. November 1810. Sein Vater, ein Landmann, hatte ihn anfangs ebenfalls zur Landwirthschaft bestimmt; nachdem sich indeß seine Schwester an den Musikdirektor und Schloßorganisten Lührs in Schwerin verheirathet hatte, bewirkte dieser, daß der Vater Friedrichs vielen Bitten nachgab und er (1826) mit nach Schwerin gehen durfte, um sich daselbst der Musik zu widmen. Er erhielt Unterricht auf dem Pianoforte, der Violine und Flöte und auch sein Kompositionstalent entwickelte sich bald, namentlich schrieb er für das schweriner Militärmusikcorps einige Stücke, die von demselben aufgeführt allgemein gefielen. Das zog die Aufmerksamkeit des damaligen Erbgroßherzogs Paul von Mecklenburg-Schwerin auf ihn und er erhielt den ehrenvollen Auftrag, die beiden ältesten Kinder desselben (den jetzt regierenden Großherzog Friedrich Franz II. und die Prinzessin Louise) in der Musik zu unterrichten, wie auch der freigebige Fürst ihm die Mittel gewährte, 1831 nach Berlin gehen und dort seine Ausbildung fördern zu können. Der als vortrefflicher Theoretiker bekannte Musik-Direktor Birnbach wurde sein Lehrer im Contrapunkt und die vielfache Anregung, die er durch Musikgenüsse aller Art in der preußischen Hauptstadt empfing, verfehlte nicht, auf sein schöpferisches Talent den besten Einfluß zu üben, so daß bald seine gefälligen Kompositionen, namentlich im Liederfache, ihn allgemein bekannt und beliebt machten. Der durch sein Talent für die Musik ausgezeichnete Kronprinz von Hannover, der sich damals in Berlin aufhielt, ließ sich von ihm bei seinen musikalischen Uebungen unterstützen, wie K. denn überhaupt in allen höheren musikalischen Zirkeln daselbst allgemein geschätzt ward, während seine Liederkompositionen auch in weiteren Kreisen sich zu verbreiten anfingen. 1839 ward eine Operette, „Die Flucht nach der Schweiz“ (Text von Carl Blum), von ihm mit Beifall zur Aufführung gebracht und bis zum J. 1841 dauerte überhaupt sein Aufenthalt in Berlin, der ihm ein in jeder Weise reich befriedigendes Leben gewährte. Im letztgenannten Jahre ging er dann nach Wien, wo er

ein halbes Jahr verweilte, begab sich darauf nach der Schweiz, dirigirte daselbst die großen Musikfeste in Appenzell und St. Gallen und nahm endlich für längere Zeit seinen Wohnsitz in Paris. 1851 wurde er in Stuttgart zweiter Kapellmeister und nach dem Tode Lindpaintners (im J. 1856) dessen Nachfolger als erster. — Die ungemeine Popularität, die K. als Liederkomponist genießt, erklärt sich aus seiner Erfindung frischer Melodien und aus der geschickten, für Dilettanten aller Kreise mundrecht gemachten Appretur. Sein Streben, Allen zu gefallen, hat natürlich mit einer gehobenern Kunstanschauung sich nicht vereinigen lassen und ein fortwährendes Appelliren an das nur flache Musikbewußtsein der Masse hat eben so natürlich eine Verflachung seiner (des Komponisten) selbst im Gefolge gehabt. Die Zahl seiner einstimmigen Lieder mit Pianoforte-Begleitung ist beträchtlich und wir halten davon die früher erschienenen für besser als die neuesten; dann hat er auch mehrere Hefte zweistimmiger Lieder mit Klavierbegleitung und viele Männergesänge geschrieben, und außer Einigem für Klavier allein und mit Begleitung von Violine und Violoncello ist noch seiner größeren Oper, „Der Prätendent", Erwähnung zu thun, die zwar an einigen Orten gegeben worden ist, sich aber, trotz mancher gefälligen Nummern, keinen Platz auf den deutschen Repertoiren hat erobern können.

Küffner, Johann Jacob Paul, geboren zu Nürnberg im Jahre 1713, erhielt daselbst seine musikalische Ausbildung und darauf seine erste Anstellung als Organist an der Walpurgiskirche. 1750 ward er Hofcembalist bei dem Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg und starb daselbst am 12. Juni 1786, den Ruf eines guten Klavier- und Orgelspielers und angenehmen Komponisten für seine Instrumente hinterlassend. Gedruckt sind von seinen Arbeiten: Sonaten und kleinere Stücke für Klavier, sowie Streichquartette; seine Klavier-Konzerte, die besonders geschätzt waren, sind Manuscript geblieben.

Küffner, Joseph, geb. zu Würzburg, wo sein Vater fürstbischöflicher Kapellmeister war, am 31. März 1776. Da er zum Gelehrtenstande bestimmt war, so erhielt er nur in den Nebenstunden, die ihm der fleißige Gymnasialbesuch übrig ließ, von seinem Vater sparsamen Violinunterricht. Später jedoch ließ der Vater, seiner übergroßen Neigung zur Kunst nachgebend, ihn sich ganz derselben widmen und übergab ihn dem fürstbischöflichen Hof-Konzertmeister Lorenz Schmitt als Schüler im Violinspielen. Im Jahre 1797 wurde K. Substitut in der Hofkapelle, erhielt aber vier Jahre später den Titel und vollen Gehalt (der freilich nur 125 Gulden betrug) eines Hofmusikus. Inzwischen hatte er sich weidlich plagen müssen, um durch Unterrrichtgeben in der Musik und auch in der lateinischen Sprache sich selber durchzubringen und seinen vier Geschwistern, die nach dem 1798 erfolgten Tode des Vaters ganz unversorgt waren, einige Unterstützung gewähren zu können; dabei hatte er aber nicht versäumt, an seiner Ausbildung zu arbeiten, hatte für sich angefangen Harmonielehre zu studiren und sich in kleinen Kompositionen zu versuchen und war dann von Prof. Fröhlich gründlich in der Komposition unterwiesen worden. Bald erschienen auch einige Arbeiten von ihm — Variationen, Tänze, ein Rondo für Klavier, einige Walzer für Guitarre und Flöte — im Druck und er schrieb auch um diese Zeit seine

ersten Serenaden für Guitarre, Flöte und Alto (nach dem Muster der Serenaden von Leonard von Call, die damals ungemein beliebt waren), denen er nachgehends, da sie mit Beifall aufgenommen wurden, eine lange Reihe noch nachfolgen ließ. Im J. 1802 fiel Würzburg an das Churhaus Baiern, und da die Hofkapelle aufgelöst wurde, lebte er eine Zeitlang durch den Verlust seiner Stelle in ziemlich drückender Lage. Diese verbesserte sich aber, indem er als Militärmusikdirektor angestellt wurde, welche Stelle, verbunden mit der eines Hof- und Kammer-Musikus, er auch wieder erhielt, als Würzburg als Großherzogthum an den Erzherzog Ferdinand von Oesterreich kam. 1814, nachdem Würzburg wieder an Baiern abgetreten worden war, wurde K. mit anderen Hofmusikern pensionirt und mußte sich nun, um den Ausfall in seinen Einnahmen zu decken, eifriger denn je der Komposition zuwenden. Schott in Mainz wurde sein Hauptverleger und für diesen verfertigte er eine Unzahl von Duo's, Trio's, Quartetten und Quintetten für verschiedene Instrumente, Tänze, Klavierstücke, Militärmusiken und namentlich Arrangements und Potpourri's aus Opern für verschiedene Instrumente — Alles leicht faßlich und leicht ausführbar, darum auch schnell beliebt geworden, aber auch, weil nur auf den Augenblick berechnet, schnell vergessen. Auch Sinfonien und Ouvertüren, Konzertstücke für Blas- und Streich-Instrumente, einige Kirchenstücke und sogar auch zwei Opern: „Sporn und Schärpe" und „Der Cornet" (die aber außer in Würzburg wohl nirgends aufgeführt wurden) hat er komponirt. Gestorben ist der fleißige Mann zu Würzburg am 8. September 1856.

Kühmstedt, Friedrich, geboren zu Oldisleben im Großherzogthum Weimar am 20. December 1809, hatte schon frühzeitig Neigung zur Musik und auch einigen Unterricht bei dem Kantor Zöllner in seinem Geburtsorte; allein seine Eltern hatten ihn zur Theologie bestimmt und thaten ihn auf das Gymnasium zu Frankenhausen und in seinem 16ten Jahre auf das zu Weimar, starr sich seiner immer mehr wachsenden Neigung zur Tonkunst widersetzend und beharrlich ihm Alles versagend, was zu seiner Ausbildung in der Musik dienen mochte. Unter diesem Kampf zwischen Pflicht und Neigung kam sein 19tes Jahr heran; nun vermochte er seinem Musikdrange keinen Zügel mehr anzulegen und, ohne erst die Erlaubniß seiner Eltern einzuholen, ging er nach Darmstadt zu dem berühmten Rink. Beinahe drei Jahre lang studirte er bei demselben mit Eifer und Fleiß, und endlich gelang es ihm auch, seine Eltern mit seinen musikalischen Bestrebungen zu versöhnen. In seinem 23sten Jahre wollte er nun als Klavierspieler reisen und auch eine von ihm komponirte Oper, „Die Schlangenkönigin", (Text von Ludwig Storch) zur Aufführung zu bringen suchen. Beide Projekte scheiterten aber — die Kunstreise als Klavierspieler an einer Lähmung der Finger der rechten Hand und die Aufführung der Oper am Mangel genügender Empfehlungen und der Kenntniß der wirklichen und Theaterwelt. Längere Zeit lebte er nun, nachdem er zwei Jahre lang fruchtlos wegen Heilung seiner Hand und Aufführung seiner Oper herumgereist war, als Musiklehrer in Weimar, bis er endlich die Musikdirektorstelle in Eisleben erhielt, welche er bis an seinen Tod, am 10. Januar dieses Jahres (1858), inne hatte. — Als Theoretiker und Lehrer war K. sehr ausgezeichnet und hat auch manches Schätzenswerthe komponirt, u. A.

Orgelsachen, Kirchenstücke, mehrere Oratorien, darunter besonders „Die Verklärung des Herrn“, Klaviersonaten, Lieder und Gesänge.

Kühn, Joseph Carl, geb. zu Elbing am 20. April 1803, studirte unter Leitung des dasigen Musikdirektors Urban sechs Jahre lang die theoretische und praktische Musik, in letzterer Beziehung besonders das Klavierspiel, und machte dann 1825 eine größere Reise durch Deutschland, auf der er als Klavierspieler mit Beifall auftrat. Darauf habilitirte er sich in Breslau als Lehrer, vornehmlich der Harmonielehre und Komposition. Nach dreijährigem Verweilen in Breslau verließ er diese Stadt wieder, machte abermals eine Reise (nach Oesterreich) und hielt sich dann nach seiner Rückkunft eine Zeitlang in Neiße auf, von wo er sich endlich nach Liegnitz begab. Hier etablirte er sich als Musiklehrer und erwarb sich namentlich durch die Errichtung einer öffentlichen Singschule Verdienste. Ende der dreißiger Jahre war er noch in Liegnitz. — Von seinen zahlreichen Kompositionen sind u. A. eine Fantasie für Klarinette mit Orchester-Begleitung, ein achtstimmiges Miserere, Lieder und Gesänge und Tänze gedruckt worden.

Kühnau, Johann Christoph, geboren am 10. Februar 1735 in dem Dorfe Volkstädt bei Eisleben, lernte bei dem magdeburger Stadtmusikus die Behandlung der Blas- und Streichinstrumente, widmete sich dann dem Schulfache und wurde 1763 Lehrer an der Realschule zu Berlin. In demselben Jahre stiftete er den Singechor dieser Schule, der sich bis zum Tode seines Stifters vor anderen Stadtchören auszeichnete und namentlich Friedrich den Großen, der an die Aufhebung aller Singechöre dachte, bewogen haben soll, ihr Fortbestehen zuzulassen. 1788, nachdem er erst 1765 Klavier spielen und später bei Kirnberger Generalbaß und Setzkunst erlernt hatte, wurde er Kantor an der Dreifaltigkeitskirche, gab nun sein Lehramt auf und behielt nur das Direktorat seines Schulsingechors bei. Gestorben ist er am 13. October 1805. — Er hat mehrere Kantaten und Choralvorspiele komponirt, von denen auch Einiges gedruckt ist; sein Hauptwerk aber ist sein Choralbuch („Vierstimmige alte und neue Choralgesänge mit Provinzial-Abweichungen“), dessen erster Theil 1786, und dessen zweiter 1790 in Berlin herauskam. Sein Sohn und Schüler, Johann Friedrich Wilhelm K., geb. am 29. Juni 1780, seit 1814 Organist an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin, hat dieses Werk in vier Auflagen (1817, 1818, 1823 und 1825) erneuert und vielfach verbessert. K. der Sohn ist auch als tüchtiger Orgelspieler und musikalischer Schriftsteller (in der Berliner und Leipz. allg. mus. Zeitung) aufgetreten. — Er starb zu Berlin am 1. Januar 1848.

Kühne, Jeremias Nikolaus, geb. zu Erfurt am 1. Mai 1807, lernte zuerst bei seinem Vater Flöte blasen und fing auch frühzeitig an, kleine Sachen zu komponiren. In seinem 12ten Jahre lernte er Violine und im 14ten, als er auf das Gymnasium zu Erfurt gekommen war, fing er das Klavierspielen an, zuerst ohne alle Anleitung und dann unter Leitung des Musikdirektors Gebhardi, dessen Unterweisung im Generalbaß er auch genoß. Nachdem er in seinem 16ten Jahre auf das Seminar seiner Vaterstadt gekommen war, erhielt er Unterricht von dem Organisten M. G. Fischer; im neunzehnten Lebensjahre ward er zum

Organisten an der Andreaskirche und das Jahr darauf zum Lehrer an der Prediger-Schule ernannt. Nachdem er die erste Stelle zwei, und die zweite ein Jahr verwaltet, kam er als Kantor und Organist auf das Dorf Gebesen bei Erfurt. — Von 1828 bis 1841 ungefähr erschienen von ihm Kirchenstücke, Orgelsachen, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Pianoforte- und Violinstücke, Tänze u. s. w.; auch als Mitarbeiter an dem von Körner herausgegebenen „Orgelfreund" ist er zu nennen.

Kühnel, Ambrosius, geb. 1770, und bis 1800 Organist an der damals churfürstlichen Hofkapelle zu Leipzig. In diesem Jahre errichtete er daselbst mit dem Kapellmeister Hoffmeister (s. d.) gemeinschaftlich eine Musikalienhandlung unter der Firma Bureau de Musique, der er dann nach Hoffmeisters Abgange nach Wien 1805 allein vorstand, bis an seinen Tod, der am 11. August 1813 durch einen Schlagfluß erfolgte. Er war ein gründlicher Musiker, verstand alle gangbaren Instrumente und war besonders ein guter Violoncellist fürs Quartett. Nach seinem Tode führte seine Wittwe die Handlung eine Zeitlang fort; 1814 ward C. F. Peters ihr Besitzer, aus dessen Händen sie 1828 an C. G. S. Böhme überging, der sie unter der Firma: Bureau de Musique von C. F. Peters fortführte. Nach seinem am 20. Juli 1855 zu Connewitz bei Leipzig erfolgten Tode fand man in seinem Testamente die Bestimmung: daß die Handlung Eigenthum einer von ihm begründeten wohlthätigen Stiftung werden solle. Das ist geschehen und unter der hergebrachten Firma wird die Handlung, bekanntlich zu den bedeutendsten und bestrenommirtesten in ganz Deutschland gehörend, für die gedachte Stiftung fortgeführt.

Kühnel, August, von 1695 bis 1700 Kapellmeister in Kassel, war geboren zu Delmenhorst am 3. August 1645 und hatte die Komposition bei dem berühmten Steffani studirt. Er starb zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Gedruckt sind von seinen Kompositionen Sonaten für eine oder zwei Gamben mit Generalbaß-Begleitung (1698).

Kühnel, Johann Michael, ein Lauten- und Gambenvirtuos des vorigen Jahrhunderts, war anfangs am Hofe zu Berlin, dann 1717 zu Weimar, wo er zugleich den Titel eines Hof-Secretärs erhielt, und endlich beim Feldmarschall Flemming in Dresden angestellt, von wo er noch eine Reise nach Hamburg machte, auf der er gestorben zu sein scheint. Gedruckt sind von ihm Sonaten für eine oder zwei Gamben (Amsterdam 1730).

Kühner, Johann Wilhelm, geboren von sehr unbemittelten Eltern zu Stuttgart am 17. November 1812, wurde, da sein Vater frühzeitig starb, im siebenten Lebensjahre von seinem Oheim, dem Regiments-Kapellmeister Beck, an Kindesstatt angenommen und erzogen. Frühzeitig erhielt er Unterricht auf mehreren Instrumenten (namentlich Blasinstrumenten), und trat schon in seinem vierzehnten Jahre als Flötist bei dem Brigade-Musikcorps seines Pflegevaters ein. Im Jahre 1833 nahm er Urlaub auf längere Zeit, um bei tüchtigen Meistern die Tonsetzkunst ordentlich zu studiren, arbeitete zuerst unter Lindpaintners Leitung mit Fleiß und Eifer und ging dann nach Wien, wo er bei Seyfried seine Studien in der höhern Komposition vollendete. Im Jahre 1837

in seine Heimath zurückgekehrt, trat er zunächst wieder in seine frühere Stelle als Brigademusiker, wurde aber nicht lange darauf Kapellmeister bei der ersten Infanterie-Brigade. — Man kennt und rühmt von seinen zahlreichen Arbeiten besonders die Militärmusiken und ein Ballet „Majah", dessen Musik bei den Aufführungen auf der stuttgarter Hofbühne stets gern gehört wurde. Außerdem hat er viele Tänze, einige Sinfonien und Ouvertüren, Lieder und größere Vokalsachen, Solo-Piecen für verschiedene Instrumente u. s. w. geschrieben; gedruckt ist indeß von diesen Sachen nur Weniges.

Kündinger, Georg Wilhelm, geboren zu Königshofen im Königreich Baiern, am 28. November 1800, wurde zuerst im Kloster Heilsbronn von seinem Vater im Gesang, Klavier- und Orgelspiel und von dem Pfarrer Klingsohr in den Wissenschaften unterrichtet. Seine Studien auf dem Gymnasium konnte er, da er zu unbemittelt war, nicht fortsetzen; vielmehr trat er 1816 in das nürnberger Schullehrerseminar, wo er vom Kantor Zöfinger Unterricht im Klavierspielen und Generalbaß erhielt, und wurde 1819 Kantor in Windsheim, von wo er das Jahr darauf als Kantor und Organist nach Kitzingen kam. In der Zeit von 1825—1831 sehen wir ihn in Würzburg, wo er unter Fröhlichs Leitung (theilweise auch unter der Küffners) seine höhere musikalische Ausbildung förderte und als Klavierspieler sich zum Oeftern hören ließ; in letzterer Eigenschaft producirte er sich auch in benachbarten Städten und spielte u. A. auch in Nürnberg und Frankfurt. Im Oktober des Jahres 1831 wurde er als Musikdirektor und Stadt-Kantor nach Nördlingen berufen, komponirte hier verschiedene Kirchensachen, bildete seinen ihm untergebenen Singechor tüchtig heran, veranstaltete größere Musikaufführungen und ließ sich (auch in dem naheliegenden Wallerstein) als Klavierspieler häufig hören. Im Jahre 1838 vertauschte er seine Stelle in Nördlingen mit der als Stadtkantor und Musikdirektor an der heil. Geistkirche in Nürnberg. Hier entfaltete er eine große Thätigkeit, in seinem Amte sowohl, wie als Leiter mehrerer Musikvereine, komponirte für seine Kirche viele Hymnen, Kantaten, Responsorien u. s. w., für die von ihm dirigirten Vereine Vokal- und Instrumentalsachen, trat als Konzertspieler auf, gab Unterricht u. s. w. Körperliche Leiden haben ihn veranlaßt, sich von dem beschwerlichen Wirken in seinem Amte zurückzuziehen; er setzte einen Stellvertreter ein und lebt schon seit einigen Jahren in Fürth, bloß noch mit Unterrichtgeben beschäftigt. — Drei seiner Söhne haben sich zu tüchtigen Musikern herangebildet: 1) August K., geboren zu Kitzingen am 13. Februar 1827, kam in seinem zwölften Jahre nach München, hatte hier beim Hofmusikus Hom Violin- und beim Hoforganisten Ett theoretischen Unterricht. 1842 brachte ihn sein Vater nach Wien aufs Conservatorium, woselbst insbesondere Böhm im Violinspielen und Preyer in der Komposition seine Lehrer wurden. Nachdem er von der genannten Anstalt nach drei Jahren höchst ehrenvoll entlassen worden, reiste er in Deutschland als Violinspieler und ging dann, nachdem er sich auch zwei Jahre in Jena aufgehalten hatte, wo er einige philosophische Collegia hörte, im Jahre 1852 nach Petersburg. Hier gelang es ihm, eine Anstellung als Violinist im kaiserlichen Orchester zu finden, welche er auch augenblicklich noch inne hat. Komponirt hat er Konzertstücke für Violine, Lieder,

Ouvertüren, eine Sinfonie, Masurka's für Pianoforte u. s. w. Einige von seinen Sachen sind in Petersburg im Druck erschienen. — 2) Rudolph K., geboren den 2. März 1832 in Nördlingen, erhielt von seinem Vater Unterricht im Orgel- und Klavierspielen und vom Musikdirektor Blumröder in der Harmonielehre und im Contrapunkte. Mit achtzehn Jahren kam er nach Petersburg zum Baron von Vietinghoff und ist, wenn wir nicht irren, noch in der russischen Hauptstadt. Er ist ein tüchtiger Klavierspieler und geschickter Komponist; Sonaten, ein Trio für Klavier, Violine und Cello, Salonstücke u. s. w. sind von ihm im Druck erschienen. — 3) Kanut K., geboren den 11. April 1830 zu Kitzingen, erhielt auf dem Conservatorium in München und bei Menter seine Ausbildung als Violoncellist, und kam dann 1849 als solcher in die mannheimer Kapelle, wo er augenblicklich noch ist. Sein Spiel wird als fertig und feurig gerühmt.

Kürzinger, Paul, Sohn des um 1770 zu Mergentheim als Kapellmeister gestorbenen Ignaz Franz Xaver K., von dem wir eine Sammlung sechsstimmiger Sinfonien (Augsburg 1758, unter dem Titel „David et Apollo etc.") und eine kleine Gesang- und Violinschule (Augsburg 1763) besitzen, ward um 1760 zu Würzburg geboren und von seinem Vater in der Musik unterrichtet. Doch sollte er anfänglich die Rechte studiren und widmete sich erst später, aus vorherrschender Neigung, der Tonkunst. Als fertiger Violinspieler ging er zuerst nach München und erhielt hier eine Anstellung im Theater-Orchester, komponirte auch alsbald die Oper „Die Gräfin", welche öfter mit Beifall aufgeführt wurde. Nachgehends hielt er sich wieder eine Zeit lang in Würzburg auf, kam von da als Hofmusikus nach Regensburg, wo er u. A. die Festmusik komponirte, die aus Veranlassung der Anwesenheit Kaiser Josephs II. daselbst gegeben wurde. Sie gefiel dem Monarchen so gut, daß er den Komponisten sogar nach Wien einlud. Dieser Einladung folgte er denn auch und erhielt eine Anstellung als Musik-Direktor an einer Erziehungs-Anstalt; 1807 lebte er in Wien noch. — Von seinen Kompositionen sind noch anzuführen: die Opern „Die Illumination" (1792 in Wien aufgeführt) und „Robert und Calliste" (1794 in derselben Stadt gegeben), dann Tänze, Lieder und Kirchensachen.

Kützialflöte, s. Kuitzialflöte.

Kufferath, L., ein tüchtiger Pianoforte-Spieler und Komponist, geboren zu Mühlheim in den preußischen Rheinlanden, lebt gegenwärtig in Brüssel und war vordem Musikdirektor in Leuwarden. Die Komposition studirte er 1833—36 bei Friedrich Schneider in Dessau. — Ein älterer Bruder von ihm, Johann Hermann K., ebenfalls zu Mühlheim geboren, war in den vierziger Jahren Stadtmusik-Direktor in Utrecht und ist wahrscheinlich noch jetzt in dieser seiner Stellung. Er gilt für einen der verdienstlichsten Musiker in den Niederlanden und hat mancherlei Schätzenswerthes komponirt.

Kugelharfe, s. Chelys.

Kugelmann, Johann, ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, lebte zu Königsberg und blühete besonders um 1540, aus welchem Jahre sich noch mehrere Kirchensachen seiner Komposition (in Augsburg gedruckt) auf der münchner Bibliothek befinden.

Kugelpauke, s. Maanim.

Kugelregal, s. Regal.

Kuhe, Wilhelm, ein eleganter Klavierspieler und Salonkomponist, geb. am 10. December 1823 zu Prag. Er zeigte schon sehr frühzeitig Anlage zur Musik und als er in seinem 4ten Jahre mit seiner Mutter in einem von Paganini gegebenen Konzerte gewesen war, stellte er nachher zu Hause die gehörten Melodien am Klavier selber zusammen. Trotz dieser sich manifestirenden Anlagen sollte er doch nicht Musiker werden, sondern studiren; er drang aber so lange mit Bitten in seine Eltern, bis diese seiner Neigung für Musik nachgaben und ihn Tomaschek zur Ausbildung anvertraueten. Von 1843 bis 1844 lebte er dann, mit Selbststudien eifrigst beschäftigt, auf dem Lande in Ober-Oesterreich, und trat im letztgenannten Jahre zum ersten Male in Linz als Pianist öffentlich auf. Der Erfolg, den seine in genannter Stadt gegebenen Konzerte in reichstem Maße hatten, ermuthigten ihn zu weiteren öffentlichen Productionen; er ging nach Salzburg und Insbruck, wurde in beiden Städten durch die Ernennung zum Ehrenmitglied der Musik-Vereine ausgezeichnet, und besuchte dann München, Augsburg und Stuttgart. In letzterer Stadt überredete ihn Pischek mit nach England zu gehen, und er wurde dort so gut aufgenommen, daß er seinen bleibenden Aufenthalt dort zu nehmen beschloß. So lebt er denn seit 11 Jahren in London, ist dort verheirathet und macht durch sein elegantes Spiel und seine Klavierkompositionen (Salonsachen verschiedener Art) eine brillante Carrière.

Kuhhorn, auch Alphorn genannt, ein bei den Hirten, besonders in Gebirgs-Gegenden sehr gebräuchliches und beliebtes hornartiges Instrument, womit dieselben theils die Zeit des Austreibens der Heerden verkündigen, theils aber auch beim Hüten derselben sich unterhalten. Es besteht aus einer, ungefähr drei bis vier Fuß langen, nur sehr wenig gebogenen Röhre, die, oben am Mundstück ungefähr einen Zoll im Durchmesser haltend, sich nach und nach bis zu drei und vier Zoll vor dem kleinen, noch weiter auslaufenden, klarinettartigen Schallbecher erweitert, und meist aus Holz oder Weiden- und anderer Baumrinde gearbeitet ist, welche zusammengewickelt, oder auch in Streifen aneinandergelegt, mit Bindfaden oder sogenanntem Pechdraht fest umwickelt wird. Das Mundstück ist ähnlich dem einer Posaune und entweder aus Metall oder Horn gefertigt. Gewöhnlich enthält das Instrument nur fünf Töne aus zwei Oktaven (c g c e g, oder andere einer andern Tonart); höhere können nur sehr schwer darauf hervorgebracht werden.

Kuhlau, Friedrich, geboren im J. 1786 zu Uelzen im Lüneburgischen, zeigte sehr früh schon ungemeine Neigung und ein vielversprechendes Talent für Musik, und so ließen denn seine Eltern ihn nach Kräften im Klavierspielen unterrichten, machten es auch später, trotzdem daß sie gar nicht bemittelt waren, möglich, ihn nach Braunschweig schicken zu können, wo er im öffentlichen Singchor mitwirkte und auf verschiedenen Instrumenten, namentlich auf der Flöte und dem Klavier, unterrichtet ward. Dann kam er nach Hamburg, wo der Musikdirektor Schwenke seine musikalische Bildung vollendete und ihm namentlich einen gründlichen theoretischen Unterricht ertheilte. Schon die kleinen Klaviersachen und

Lieder, die er unter dieses seines Lehrers Leitung schrieb und zum Druck beförderte, fanden viele Liebhaber und erregten große Hoffnungen auf seine ferneren Leistungen. Um der französischen Conscription zu entgehen, flüchtete er sich 1810 nach Kopenhagen und ward hier zuerst mit dem Titel eines Kammermusikus als erster Flötist in der Hofkapelle angestellt. Nach Aufführung seiner mit ungemeinem Beifall aufgenommenen Opern „Röverborgen“ (die Räuberburg) und „Elisa“ ward er mit dem Titel eines Professors der Musik zum königlich dänischen Hofkomponisten erhoben und damit zugleich von allen praktischen Dienstleistungen in der Kapelle entbunden. Er zog nun nach Lyngbye (unweit Kopenhagens), wo er sich ein Haus kaufte und seine Eltern aus Deutschland zu sich kommen ließ, aus Rücksicht auf welche, um sie sorgenfreier ernähren zu können, er sich denn auch nie verheirathete. Hier in Lyngbye schrieb er nun noch die Opern „Lulu“, „Zauberharfe“, „Hugo og Adelheid“, das Singspiel „Elverhoj“ (Erlenhügel, besonders interessant durch die Verwendung vieler dänischer Nationalgesänge) und seine vielen Instrumental- und kleineren Vokalsachen. Mit jeder neuen Production stieg seine Popularität in Dänemark, sowie auch das Ausland seine Flöten- und Pianoforte-Kompositionen lieb gewann, die angenehm erfunden und gut geformt sind, dabei einen trefflichen Unterrichtsstoff abgeben, weil sie der Praktikabilität auf's Beste Rechnung tragen. Im J. 1830 raubte ihm ein Brand, welcher einen bedeutenden Theil seines Wohnorts in Asche legte, viele werthvolle Manuscripte; der Schmerz hierüber und über den kurz darauf erfolgten Verlust seiner beiden Eltern durch den Tod störte seine bis dahin ziemlich fest gewesene körperliche Gesundheit. Er fing an zu kränkeln und starb endlich am 13. März 1832. — Ein Brudersohn von ihm, Andreas Carl Kuhlau, geboren zu Leipzig am 3. Januar 1825, war ein tüchtiger Klavier- und Orgelspieler, überhaupt wackerer Musiker, und starb in der Pfingstwoche des vorigen Jahres (1857) als Organist an der St. Johanniskirche seiner Vaterstadt.

Kuhn, Gottlob, geboren den 14. Juli 1729 zu Hermsdorf bei Schmiedeberg, erhielt bis zum achten Jahre im väterlichen Hause von einem Hauslehrer Unterricht, kam dann 1742 auf das Lyceum zu Hirschberg und zu dem dasigen Organisten Reimann, der ihn in allen Theilen seiner Kunst unterwies. 1745 schon konnte er dessen Amt verwalten und 1749 machte er eine Reise als Orgel-Virtuos. 1750 erhielt er die Stelle als Organist an der Kreuzkirche in Hirschberg und starb auch daselbst im J. 1800, den Ruf eines denkenden und durchgebildeten Musikers und trefflichen Orgelspielers hinterlassend. C. Weißflog hat ihm in seiner Novelle „Kunst- und Bettelfahrt des Bratschisten Fidelius“ (Phantasiestücke und Historien, Dresden 1825, Bd. 5, pag. 43 ff.) ein schönes Denkmal gesetzt.

Kuhnau, Johann, geboren im April des Jahres 1667 zu Geysing an der böhmischen Grenze (wohin seine Großeltern aus religiösen Gründen mit Zurücklassung ihrer ganzen Habe aus Böhmen geflohen waren), zeigte schon in seinem neunten Jahre ganz außerordentliche Talente sowohl zu den Wissenschaften als auch zur Musik, nebst einer sehr angenehmen Stimme. Deshalb schickten ihn

seine Eltern auf die Kreuzschule nach Dresden, wo er nach damaliger Sitte als Rathsdiskantist angestellt und dem Organisten A. Hering zum Unterricht in der Musik übergeben ward. Nach eingetretener Mutation seiner Stimme studirte er mit Fleiß die Komposition und seine großen und schnellen Fortschritte darin erwarben ihm viele Gönner. Unter diesen war auch der Kapellmeister Albrici, der ihm überall bei seinen musikalischen Studien mit Rath und That zur Hand ging und durch dessen Umgang er auch die italienische Sprache lernte. Der Pest wegen, die 1680 zu Dresden ausbrach, mußte er nach Hause zurückkehren, kam aber nach einigen Wochen auf besondere Einladung des Kantors Titius nach Zittau auf die Schule. Hier profitirte er in der Musik besonders viel von dem Musikdirektor Edelmann, bei dem er auch die Kost hatte, bis er von einem Herrn von Hartig ins Haus genommen ward. Zu der Feier einer Rathswahl schrieb er eine Motette, die unter seiner Direktion aufgeführt wurde und so vielen Beifall erhielt, daß er sogleich mit Besoldung auf einige Zeit als Kantor angestellt ward, als welcher er auch, neben steter Fortsetzung seiner wissenschaftlichen Studien, Vorlesungen über französische Sprache hielt. 1682 bezog er die Universität zu Leipzig. Als tüchtiger Musiker und Schüler des berühmten Albrici ward er hier bald bekannt und erhielt in den ersten Häusern Zutritt. Auf eine Festmusik, die er zur Feier des ersten Meßbesuchs des Churfürsten Johann Georg nach dem Türkenkriege schrieb, erhielt er 1684 die Organistenstelle an der Thomaskirche, als des verstorbenen Kühnels Nachfolger. Als solcher studirte er noch die Rechtswissenschaft und ward später Advokat. Im Jahre 1700 ward er zum Universitäts-Musikdirektor und zum Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen der Stadt Leipzig und endlich sogar auch zum Kantor an der Thomasschule ernannt, neben welchen Aemtern er übrigens seine Advokatur fortwährend betrieb, bis er am 25. Juni 1722 (zu Leipzig) starb. Er gehörte zu den gelehrtesten Männern und größten Tonkünstlern seiner Zeit. Gründlicher Sprachkenner, that er sich als Uebersetzer aus dem Hebräischen, Griechischen, Lateinischen, Italienischen und Französischen in mehreren Werken hervor. Als Dichter hatte sich sein Talent besonders der Satyre zugewendet. Seine musikalischen Schriften sind ferner: „Der musikalische Quacksalber rc." (Dresden 1700); „Tractatus de Monochordo seu Musica antiqua ac hodierna etc.", „Introductio ad compositionem musicalem", „Disputatio de Triade harmonica" (Manuscripte; das letztere derselben versprach Mitzler herauszugeben, hat es aber nicht gethan); außerdem noch eine Dissertation „Jura circa musicos ecclesiasticos" (Leipzig 1688). Komponirt hat er mehrere Sachen für Klavier, darunter Exerciceen und „Biblische Historien nebst Auslegung in 6 Sonaten", dann Kirchencantaten (in der Manier von durchkomponirten Chorälen) u. s. w.

Kuhreihen oder **Kuhreigen,** franz. Rans oder Ranz de Vaches (spr. Rang de Wasch'), die bekannte schweizerische Nationalweise, die besonders bei den Viehhirten im Gebrauch ist und von diesen auf der Sackpfeife (Cornemuse) gespielt oder auch bloß, mit Worten versehen, gesungen wird. Die Melodie der K. ist übrigens nicht durch die ganze Schweiz gleich, sondern in den verschiedenen Can-

tons und Thälern haben sich größere oder geringere Veränderungen der Urweise gebildet; der Grundtypus bleibt aber überall derselbe.

Knitzialflöte oder **Kützialflöte,** eine veraltete Orgelstimme von nur kleinem Pfeifenmaß (1½- oder 1-, seltener 2- oder 4füßig).

Kulenkamp, Georg Karl, geboren am 19. Mai 1799 zu Witzenhausen im Churfürstenthum Hessen, wo sein Vater Amtsrath war und eine Domäne in Pacht hatte. Im Jahre 1805 übernahm dieser indeß eine andere Domäne im Fuldaischen und war hier, als eifriger Freund der Musik, darauf bedacht, auch seinem Sohne, der damals schon viel Talent und Lust dazu zeigte, Unterricht in dieser Kunst ertheilen zu lassen. Dies geschah durch einen Hauslehrer, aber nur ein Jahr lang, worauf der Knabe dann seine Uebungen auf dem Klavier und der Violine bis in sein zwölftes Jahr für sich selber forttreiben mußte. Als er darauf in die Schule geschickt wurde, erhielt er bei einem Organisten Klavier-Unterricht, ohne jedoch sonderlich viel zu profitiren. Im 16ten Jahre bestimmte er sich, dem Wunsche seines Vaters gemäß, zu der Landwirthschaft, trieb aber dabei Musik eifrig fort, versah auch in dieser Zeit aus Liebhaberei anderthalb Jahre lang die Stelle eines in seinem Wohnorte grade mangelnden Organisten. Nach dem im Jahre 1816 erfolgten Tode seines Vaters ging er von der Oekonomie auf die Musik über und begab sich nach Kassel, wo er unter Grosheims Leitung zwei Jahre hindurch eifrig die Komposition studirte. Im Jahre 1818 ging er dann nach Göttingen und studirte auf dasiger Universität fünf Jahre lang die schönen Wissenschaften, nebenbei Musikunterricht ertheilend. Er hat auch nachgehends Göttingen zu seinem bleibenden Aufenthalt gewählt und sich dort förmlich als Musiklehrer etablirt. Einige Reisen, die er durch einen Theil von Deutschland machte, haben ihn als gediegenen Klavierspieler auch in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Komponirt und herausgegeben hat er Ouvertüren, Konzerte, Quintetten, Quartetten, Trio's, Sonaten, Rondo's, Variationen und andere Klaviersachen, Lieder und Gesänge, die nicht ohne Verdienst sind.

Kullak, Theodor, einer der ausgezeichnetsten der jetzt lebenden Klavierspieler, geboren im Jahre 1820, studirte zuerst die Rechte, widmete sich aber dann ausschließlich der Musik und lebt schon seit einer Reihe von Jahren in Berlin als Hofpianist und vielbeschäftigter Lehrer. Seine zahlreichen Kompositionen, meist dem Salongenre angehörend, sind sehr dankbar und zählen zu den gewählteren ihrer Gattung. — Ein Bruder von ihm, Adolph Kullak, lebt ebenfalls als Musiklehrer in Berlin und schreibt dabei in musikalische Blätter.

Kumlik, Joseph, geboren zu Wien am 10. August 1801, erhielt von seinem Vater, Franz K., einst beliebtem Musiklehrer dort, den ersten Unterricht in der Tonkunst und setzte diesen nachher bei dem Regenschori an der preßburger Domkirche, Jacob Kunnert, fort. In den Jahren 1813 und 1814, wo er im Chor des preßburger Theaters mitsang, erhielt er seiner wohlklingenden und biegsamen Sopranstimme wegen besondern Unterricht im Gesange; doch wollte er sich nicht zum Sänger insbesondere, sondern mehr zum Tonkünstler im Allgemeinen bilden und trat deshalb nach der Zeit als Zögling in die öffentliche Musikschule zu Preßburg, wo er sich namentlich im Klavier- und Violinspielen

viele Fertigkeit erwarb und in der Theorie der Tonsetzkunst von Heinrich Klein unterwiesen wurde. 1828 beriefen ihn Familien-Angelegenheiten auf mehrere Monate nach Wien, und diese Zeit benutzte er sorgfältig, um unter Sechters Leitung noch den Contrapunkt zu studiren. Nach Preßburg zurückgekehrt, ward er seinem Lehrer Klein adjungirt und nach dessen Tode 1832 als dessen Nachfolger zum wirklichen Professor an der k. k. Musikschule ernannt. 1833 wurde er ferner Kapellmeister des preßburger Kirchenmusik-Vereins. — Komponirt hat er verdienstliche Kirchensachen verschiedener Art, Klavier- und Gesangssachen.

Kummer, Caspar, geboren den 10. December 1795 zu Erlau bei Schleusingen, erlernte beim Stadtmusikus Neumeister in Schleusingen fast alle gangbaren musikalischen Instrumente und erhielt vom Kantor Stäps Unterricht in der Komposition. Die Flöte wurde sein Hauptinstrument und seine Virtuosität auf derselben war nicht unbeträchtlich. Augenblicklich lebt er als herzogl. Musik-Direktor in Koburg. Im Druck erschienen von ihm Konzerte, Fantasien, Variationen, Etüden und andere Sachen für Flöte, Duo's und Trio's für Flöten, Quartette, Quintette für Flöte nebst anderen Streich- oder Blas-Instrumenten, einige Flötenschulen, Lieder, Kirchenstücke u. s. w. — im Ganzen an die 130 Werke.

Kummer, Friedrich August, einer der ausgezeichnetsten deutschen Violoncellisten, geboren zu Meiningen am 5. August 1797, kam 1822 in die dresdner Hofkapelle und ist auch augenblicklich noch dort als erster Cellist angestellt. (Zahlreiche und brillante Kompositionen für sein Instrument.) — Sein älterer Bruder, Carl K., ist ein vortrefflicher Oboist und ebenfalls in der dresdner Kapelle angestellt; gebildet wurde er von seinem Vater, der erst in Meiningen und dann in Dresden Kammermusikus war und für einen der ausgezeichnetsten deutschen Oboevirtuosen galt.

Kummer, Gotthilf Heinrich, geboren zu Dresden am 23. Januar 1777, war erst als Fagottist im leipziger Orchester angestellt und kam dann 1801 in die dresdner Kapelle. Auf verschiedenen Reisen hat er sich als tüchtiger Fagott-Virtuos bekannt gemacht. Komponirt hat er für sein Instrument Konzerte, Variationen u. s. w., dann sind auch einige Violinsachen von ihm erschienen.

Kunkel, F. J., geboren am 20. August 1804 zu Dieburg, einem Städtchen im Großherzogthum Hessen-Darmstadt, woselbst sein Vater, ein eifriger Musik-Dilettant, eine Bäckerei und Wirthschaft besaß, zeigte frühzeitig Lust zur Musik und spielte mit 15 Jahren Violine, Flöte, Klavier und Orgel, sowie er auch um diese Zeit das Studium des Generalbasses anfing. Seinem Wunsche, sich die Musik zum Lebensberufe wählen zu dürfen, wurde von Seiten der Seinigen nicht gewillfahrt; er sollte Schulmann werden und trat zu dem Ende in seinem 18ten Lebensjahre in das Seminar zu Bensheim, wo er einen zweijährigen Cursus des Lehrfaches durchmachte, nebenbei aber auch seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern strebte, einige Instrumente zulernte (z. B. Violoncell und Oboe; auf dem Horn und der Klarinette, die er früher schon etwas betrieben hatte, vervollkommnete er sich auch noch) und viele Versuche in der Komposition machte. Nach dem Austritte aus dem Seminar erhielt K. eine Lehrerstelle zu Heppenheim an der Bergstraße, blieb hier vier Jahre, musicirte neben seinen Lehrergeschäften

wacker und profitirte in kompositioneller Hinsicht durch den freundschaftlichen Rath des Hoforganisten Rink in Darmstadt, mit dem er während dieses seines heppenheimer Aufenthaltes bekannt geworden war. Nach Verlauf der vorerwähnten vier Jahre kam er als Rektor in die höhere Bürgerschule zu Bensheim, wurde 1834 daselbst mit dem Gesangsunterricht am Gymnasium und bald darauf mit dem gesammten Musikunterricht am Seminar betraut. Nach einem auch für die Kunst förderſamen Wirken (wovon u. A. die ins Jahr 1845 fallende Gründung der Lehrergesangfeste im Großherzogthum Hessen Zeugniß giebt), wurde K. im Jahre 1854 ohne Angabe des Grundes pensionirt (wahrscheinlich wegen seiner schriftstellerischen Betheiligung an Blättern, die den ultramontanen Richtungen entgegenzuwirken strebten), erhielt aber die Erlaubniß, seine Pension in Frankfurt a. M. verzehren zu dürfen. Hier lebt er denn gegenwärtig noch, Musik-Unterricht ertheilend und Artikel in musikalische und belletristische Blätter liefernd. — Von K's Kompositionen sind Kirchenstücke, Orgelsachen, Schullieder, Männer-Gesänge u. s. w. erschienen; ferner gab er ein Choralbuch, eine „Kleine Musiklehre" und eine Streitschrift gegen Schindler „Die Verurtheilung der Conservatorien" heraus.

Kunstpfeifer, s. Stadtpfeifer, Stadtmusikus.

Kunz (zuweilen auch Kuntz geschrieben), Thomas Anton, der Erfinder des Orchestrion (s. d.) und Verbesserer des Bogenklaviers (s. d.), war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Prag geboren und galt daselbst zu Anfang des laufenden Jahrhunderts für einen der fertigsten Klavierspieler und angenehmsten Komponisten. Gedruckt sind von ihm Cantaten (die erste davon — „Pygmalion" — erschien schon 1781) und viele Lieder und Gesänge mit Klavier-Begleitung.

Kunzen, Johann Paul, eines Tuchmachers Sohn, geboren zu Leisnig in Sachsen am 30. August 1696, sang schon in seinem siebenten Jahre bei Kirchen-Musiken öffentlich und konnte auch bald darauf für seinen Lehrer, den Organisten seines Geburtsortes, die Orgel spielen. In seinem neunten Jahre kam er nach Torgau und von da nach Freiberg, wo er die Schule besuchte und im Singe-Chor mitwirkte. 1716 bezog er, mit nicht mehr als einem Gulden in der Tasche, die Universität Leipzig. Durch Unterricht in Wissenschaften und besonders in der Musik mußte er sich die Mittel zu seiner Subsistenz zu erwerben suchen. Seine Talente und für damalige Zeit ausnehmenden Fertigkeiten auf verschiedenen Instrumenten und als Sänger verschafften ihm auch bald, verbunden mit den Empfehlungen seiner Lehrer und Freunde Rau und Kuhnau, Zutritt in die ersten Häuser; daneben sang er in der Oper mit, spielte im Theater und in Konzerten Violine und unterstützte gegen Bezahlung den Organisten Vetter an der Nikolaikirche. So gestalteten sich seine ökonomischen Verhältnisse nicht nur beruhigender, sondern er erwarb sich auch schon in dieser Zeit einen Namen als fertiger und vielseitig gebildeter Musiker. Mehrmals ward er nach Weißenfels, Gera, Gotha, Merseburg u. s. w. eingeladen, und sein Spiel und Gesang fanden stets den allgemeinsten Beifall, was ihn endlich bewog, der Musik sich ausschließlich zu widmen. 1718 ging er mit einem Kaufmann nach Zerbst und ward daselbst als Kapell-

meister angestellt; doch schon 1719 ging er wieder von da weg und nach Wittenberg, wo er längere Zeit als Musiklehrer und Virtuos privatisirte, ein öffentliches Konzert gründete und sich auch verheirathete. Eine Serenade machte den Landrath von Wichmannshausen zu seinem Gönner und durch diesen kam er endlich nach Dresden, wo durch den Umgang mit Heinichen, Volumier und anderen Künstlern sein ganzes musikalisches Treiben einen höhern künstlerischen Schwung erhielt. Er komponirte nun noch fleißiger als früher: Kirchenmusiken, Ouvertüren, Konzerte für Violine und Klavier u. s. w., die so beifällig aufgenommen wurden, daß ihn die Churfürstin zu ihrem Kapellmeister ernennen wollte; doch bewog ihn sein Hang zum Reisen, diese Stelle abzulehnen, und er folgte 1723 einer Einladung nach Hamburg, wo er bis ins Jahr 1725 einige Opern schrieb (darunter eine „Kadmus“ betitelt), dann Unterricht gab und noch einige andere seiner Werke, z. B. eine Passionsmusik und kleinere Vokalsachen, zur Aufführung brachte. 1728 machte er mit seinem Sohne (s. den folg. Art.), der damals erst acht Jahre alt war, aber schon viel Fertigkeit auf dem Klavier besaß, eine Reise nach Holland und England und, von dieser zurückgekehrt, lebte er wieder drei Jahre (1729—1732) als Lehrer in Hamburg, bis er als Organist nach Lübeck berufen wurde. Hier wirkte er nun bis an seinen Tod, der erst um 1770 erfolgte, mit allen Kräften zur Beförderung seiner Kunst, errichtete ein stehendes öffentliches Konzert, komponirte fleißig (besonders Kirchensachen) und wartete treulich seines Amtes (bis 1757). Der sonst mit seinem Lobe nicht sehr freigebige Mattheson zählt ihn unter die größten Komponisten seiner Zeit. Für sein bestes Werk galt immer sein Oratorium „Belsazar“, wie er denn überhaupt im Kirchenstyle am bedeutendsten war.

Kunzen, Adolph Carl (nach Anderen, aber irrig, Johann Adolph), Sohn des Vorhergehenden und Vater von dem berühmten Friedrich Ludwig Aemilius K. (s. folg. Art.), ward geboren zu Wittenberg am 22. September 1720. Seiner frühzeitigen Fertigkeit im Klavierspielen und der Reise, die er mit seinem Vater und Lehrer nach Holland und England machte, ist im vorhergehenden Artikel Erwähnung gethan. An allen Orten erregte er Aufsehen, und in London (wo Vater und Sohn den Winter 1728 auf 29 zubrachten) gewann ihn besonders der Dr. Pepusch lieb. Nach dieser Reise bis 1750 fehlen alle näheren Nachrichten über sein Leben. 1750 sehen wir ihn als Kapellmeister in Schwerin und 1757 kam er von hier nach Lübeck an seines Vaters Stelle, die derselbe Alters und Schwächlichkeits halber hatte niederlegen müssen. 1772 lähmte ein Schlagfluß seine Hand, so daß er nicht mehr spielen konnte und einer seiner Schüler, Königslöwe (s. d.), ihm adjungirt werden mußte. Er starb aber erst 1781, weniger als Komponist denn als Klavier- und Orgelspieler einen bedeutenden Ruf hinterlassend. Nur ungefähr ein Dutzend Klaviersonaten sind von allen seinen Werken (in London) gedruckt worden; seine übrigen Sachen — Sinfonien, viele Violin-, Flöten- und Oboen-Konzerte, ein Passions-Oratorium und ein anderes: „Die göttliche Berufung des Glaubens Abrahams“, Motetten, Cantaten, Serenaden u. s. w. — sind, mit Ausnahme Einiges, das Cramer in die 1787 von ihm herausgegebene „Flora“ aufnahm, Manuscript geblieben.

Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius, Sohn und Schüler des Vorhergehenden, wurde geboren zu Lübeck im Jahre 1763 und zeichnete sich frühzeitig schon durch große Anlagen für Wissenschaften und Tonkunst aus, namentlich leistete er im Klavierspielen Erhebliches. 1784 studirte er in Kiel, wo er mit dem Professor und Dichter Cramer im freundschaftlichsten Umgange lebte, auch dessen geistliche Lieder komponirte, welche 1785 bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig gedruckt wurden. 1787 fand ihn J. A. P. Schulz in Kopenhagen, wo er (K.) zwar sehr viele Freunde, aber keine Stelle fand, ob er gleich die geringste angenommen hätte. Er nährte sich durch Unterrichtgeben, arbeitete fleißig fort im Fache der Komposition und setzte u. A. 1789 seine erste Oper: „Holger Danske" (Oberon), Text von Baggesen, welche 1790 auf dem kopenhagener National-Theater mit großem Beifall aufgeführt wurde. Da es ihm aber auch trotzdem nicht gelingen wollte, eine Anstellung zu finden, so rieth ihm Schulz, nach Berlin zu gehen; dies that er auch (1790) und war es besonders Reichardt, der sich in der preußischen Hauptstadt warm seiner annahm. Beide gaben zusammen heraus: „Musikalisches Wochenblatt" (1791) und „Musikalische Monatsschrift" (1792); allein diese Zeitschriften gingen nicht und wurden beide vereint unter dem Titel: „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde" in 2 Theilen herausgegeben (1792 und 1793). Endlich fand sich für K. eine Stelle am neu errichteten Theater in Frankfurt a. M.; er wurde dort Musikdirektor und lebte einige Jahre zufrieden in einem ihm zusagenden Wirkungskreise. Darauf kam er als Musikdirektor nach Prag, wo er 1795 sein „Winzerfest" komponirte und zur Aufführung brachte. Der Beifall, den diese Oper fand, war so groß, daß lange keine andere daneben aufkommen konnte; auch an anderen Orten machte sie großes Glück. (Sie wurde später, (wie auch „Holger Danske") im Klavierauszug gedruckt, unter dem Titel: „Die Weinlese"). — Kapellmeister Schulz in Kopenhagen legte krankheitshalber 1795 sein Amt nieder und der König überließ ihm die Wahl seines Nachfolgers; Schulz wählte seinen ihm lieb und werth gewordenen Kunzen, welcher die Stelle denn auch erhielt und in allen Ehren verwaltete, bis ihn der Tod am 28. Januar 1817 von der Erde abrief. — Von K's Kompositionen wollen wir noch anführen: die Opern „Hemmeligheden" (das Geheimniß, 1796), „Dragedukken" (1797), „Jokeyen" (1797), „Erik Ejegad" (1798), „Naturens Röst" (die Stimme der Natur, 1799), „Ossians Harfe" (Operette, 1799); ferner einige Oratorien und mehrere Cantaten mit dänischem Text, Chöre und Gesänge zu Klopstocks „Hermann und die Fürsten", mehrere Ouvertüren (darunter eine über das Thema aus Mozarts Zauberflöten-Ouvertüre), Klaviersonaten, Fantasien und Variationen. Endlich ist noch einiger guten Aufsätze Erwähnung zu thun, die K. in die leipz. allg. mus. Zeitung geliefert hat. — Was nun die Hochschätzung betrifft, die K. seiner Zeit als Komponist erfahren, so ist diese wohlberechtigt und in einer beträchtlichen Gesundheit und Frische der Empfindung, anmuthigen Melodik und überhaupt in einer guten Uebereinstimmung von Verstand und Gefühl begründet.

Kuppel sagen einige Orgelbauer auch statt Abstrakt (s. d.).

Kupsch, Carl Gustav, geboren am 24. Februar 1807 zu Berlin, wo sein Vater Schuldirektor war. Aus großer Liebe zur Kunst verließ er sehr bald die anfänglich betretene theologische Laufbahn, machte Generalbaß- und Kompositions-Studien bei Zelter und Bernhard Klein, hatte im Klavierspielen bei Ludwig Berger, im Gesang bei Benelli, im Violinspielen bei Eduard Rietz und auf der Orgel bei Bach Unterricht und erhielt schon in seinem 18ten Jahre die Kantor- und Organistenstelle an der Werderschen Kirche in Berlin, auch gründete und leitete er eine musikalische Lehranstalt nach Logiers System. Bis zum J. 1828 ungefähr hatte er fast nur Sachen im Kirchenstyl komponirt; nun wollte er sich auch in Kompositionen profaner Gattung versuchen und ging gleich zum Extrem, der Balletmusik, über. Es gelang ihm Einiges in diesem Genre und er erhielt von Leipzig aus den Auftrag, für das dortige Theater die Musik zu der Zauber-Pantomime „Der Zauberkessel" zu schreiben. Seine Arbeit hatte Erfolg und dieser veranlaßte ihn, sein Kirchenamt in Berlin niederzulegen (1831) und fürs Erste in Leipzig zu bleiben. Nach und nach ging der Zauberkessel auch mit Glück über andere Bühnen; K. selbst leitete die erste Aufführung in Dresden und während seines Aufenthalts in dieser Stadt trug ihm die Harmonie-Gesellschaft die Direktion ihrer Winter-Konzerte an. Kurze Zeit jedoch nur stand er diesem Amte vor, indem er einen vortheilhaften Ruf als erster Musikdirektor an das neu errichtete Stadt-Theater zu Lübeck erhielt. Bis ins Jahr 1838 wirkte er in dieser Stellung und ging dann nach Rotterdam, wo er Professor und Direktor der vom königl. niederländischen Musikverein gestifteten Akademie für Gesang, sowie Kapellmeister und Mitdirektor des Konzert-Instituts „Eruditio musica" wurde. — Man hat von K. Kloviersachen, Lieder und Gesänge, eine Oper „Fridolin" (Text von Maltiz), Musik zu „Wallensteins Tod" u. s. w.

Kurpinski, Carl, einer der bedeutendsten polnischen Komponisten, wahrscheinlich im Großherzogthum Posen um 1785 geb., wurde 1811 Theatermusikdirektor und 1823 vom Kaiser Alexander zum Kapellmeister und Ritter des Stanislaus-Ordens ernannt. Seit der polnischen Revolution (1831) fehlen die Nachrichten über ihn, die auch überhaupt über sein ganzes Leben und seine Entwickelung als Künstler sehr mangelhaft sind. — Man kennt von ihm: die Opern „Des Teufels Lustschloß", „Die Belagerung von Danzig", „Königin Edwiga", „Der Charlatan", „Alexander und Apelles", „Das Schloß von Czorstin"; ferner Polonaisen und Masurken, polnische Kirchengesänge, Klaviersachen u. s. w.; endlich auch ein Lehrbuch des Klavierspiels (verbunden mit Anweisungen zur Harmonielehre).

Kurzbeck (auch Kurzböck geschrieben), Magdalene von, galt, obschon eigentlich nur Dilettantin, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für eine der kunstfertigsten Klavierspielerinnen Wiens; auch soll sie Einiges für ihr Instrument komponirt haben. Doch ist darüber, wie über ihre Lebensumstände überhaupt, bis jetzt nichts Näheres bekannt geworden.

Kurze Oktave heißt die unterste Oktave einer Orgel-Tastatur, wenn sie nicht alle zur diatonisch-chromatischen Tonleiter gehörenden Tasten oder Töne enthält; diese Unvollkommenheit findet man hie und da in alten Orgeln, wo meist das

große Cis, dann aber auch sogar C, D und Dis fehlte. Raum- und Kosten-Ersparniß sind wohl die ersten Ursachen dieser Lückenhaftigkeit gewesen.

Kuttnohorsky, Johann Nepomuk, der Sohn und Schüler des Veit K., der 1771 als Sänger (Tenorist) an der Metropolitankirche zu Prag starb, war erst an eben genannter Kirche als Tenorist angestellt; dann kam er in gleicher Eigenschaft an die Kirche Maria de Victoria und wurde endlich Chorregent auf dem Schlosse und in der Benediktinerkirche auf dem Hradschin in Prag, als welcher er, noch in seinen besten Jahren, im Jahre 1781 starb. Man zählte ihn in Böhmen zu den besten Sängern und beliebtesten Komponisten seiner Zeit; von seinen zahlreichen Kirchenstücken und Instrumentalsachen ist indeß Nichts im Druck erschienen.

Kwetz, auch Agada genannt, ist ein in Aegypten und Abyssinien gebräuchliches flötenartiges Instrument, in Ansehung der Form und Größe unsrer Flöte ähnlich, wird aber mittels eines Mundstücks, wie unsre Klarinette, intonirt, also nicht quer, sondern grade herunter an den Mund gehalten.

Kyhm, s. Khym.

Kymbalon, s. Griechische Musik, auch Cymbalum.

Kyrie (Herr!), ist das Wort, mit dem die katholische Messe (s. d.) beginnt, deren erstes Stück überhaupt nur aus den vier Worten „Kyrie eleison, Christe eleison" (Herr, erbarme dich! Christus erbarme dich!) besteht. Die ganze erste Nummer eines in Musik gesetzten Messentextes nennt man das Kyrie.

L.

La, in der Guidonischen Solmisation die letzte Silbe (ut, re, mi, fa, sol, la), da die Silbe si bekanntlich erst spätern Ursprungs ist. Deshalb fiel nun auch bei Guido diese Silbe bald auf den Ton a, bald auf d und bald auf e, je nachdem nämlich das Hexachord von c, f oder g anfing. In der neuern Solmisation, wo man für alle sieben Töne der Leiter auch sieben Silben hat, bezeichnet man mit der Silbe la bloß den Ton a, wie ihn denn auch die Franzosen und Italiener nennen. Auch unter den Graun'schen Solmisationssilben findet sich die Silbe la.

Labarre, Louis Julien Castels de, geb. zu Paris den 24. März 1771, erhielt in seiner Jugend einigen Violin-Unterricht von Viotti und ging dann im J. 1790 nach Italien. In Neapel wurde er in's Conservatorium della Pietà aufgenommen und machte daselbst unter Sala's Leitung kontrapunktische Studien; 1793 nach Frankreich zurückgekehrt, nahm er bei Mehul in der Komposition Unterricht. Im Jahr VII der Republik trat er als Violinist in das Orchester der großen Oper, nachdem er vorher einige Jahre als Violinist am Theâtre de Molière functionirt hatte, verließ aber diese erstere Stellung später, da er in der Familie Napoleons ein Engagement fand. Spätere Nachrichten über ihn fehlen uns. — Außer einer Oper „Les époux de seize ans" (einaktig), die 1798 bei ihrer Aufführung keinen Erfolg hatte, kennt man noch von ihm einige Sammlungen Romanzen und Duetten, Capricen, Variationen für Violine.

Labarre, Theodor, berühmter Harfen-Virtuos und Komponist für sein Instrument, geb. zu Paris den 5. März 1805, erhielt von 1812—1820 Unterricht auf der Harfe zuerst von Cousineau, dann von Bochsa und endlich von Nadermann, war auch 1817 in's Conservatorium getreten, wo er bei Dourlen Harmonielehre, bei Eler und Fétis Kontrapunkt und bei Boieldieu die höhere Komposition studirte, auch 1823 einen Preis für eine Kantate „Pyrame et Thisbé" erhielt. Von 1824 an bis 1831 ging er jedes Jahr zur Saison nach London, machte auch in dieser Zeit Reisen, z. B. durch die französischen Provinzen, nach der Schweiz, nach Italien, und lebte nachher einige Jahre wieder

in Paris, um sich dann zurück nach London zu begeben, wo er sich fixirt zu haben scheint; wenigstens war er zu Ende der dreißiger Jahre noch dort, als Lehrer viel beschäftigt. — Seine Kompositionen bestehen in vielen Solo's, Fantasien, Rondo's, Nocturnen ꝛc. für Harfe allein, dann in Duo's für Harfe und Violine, Oboe, Horn und Pianoforte, Trio's für Harfe, Horn und Fagott und endlich in vielen Romanzen, deren viele eine große Vogue hatten. Auch in der dramatischen Komposition hat er sich versucht, doch mit weniger Glück als in den angeführten Gattungen; 1831 wurde seine Oper „Les deux Familles", und 1834 „L'Aspirant de la Marine" in Paris gegeben; die Komposition der Musik zu dem Ballet „La Révolte au Sérail" fällt in das Jahr 1833. Noch einige Tonkünstler des Namens Labarre sind zu erwähnen: 1) Michel de L., Flötist und Komponist, geb. zu Paris um 1675 und gest. daselbst zu Ende des Jahres 1743. 1700 und 1703 wurden auf der großen Oper von ihm gegeben „Le Triomphe des Arts" (wahrscheinlich eine Kantate) und „La Vénitienne" (Intermezzo); außerdem hat man von ihm Flötenduo's und Trio's. — 2) Trille L., ein Guitarr-Virtuos, in Paris zu Ende des vorigen Jahrhunderts lebend; man kennt von ihm instruktive Stücke für Guitarre, Romanzen, für dasselbe Instrument arrangirt, und auch eine „Nouvelle Méthode pour la Guitarre à l'usage des personnes qui veulent l'apprendre sans maître".

Labbé, s. Abbé l'ainé (L'abbé).

Labialpfeife, ist eine solche Orgelpfeife, die über ihrem Aufschnitte eine eingedrückte Fläche hat. (S. Labium).

Labialstimme, eine Orgelstimme, deren Pfeifen vom Winde vermöge ihres Labiums angeblasen werden.

Labialwand, auch Labienwand, Kernwand, Pfeifendecke, ist diejenige Seite (Wand) einer hölzernen Pfeife, an welcher sich das Labium befindet. Kernwand heißt sie, weil der unter ihr liegende Kern nur von der Seite der Pfeife, seiner Bestimmung gemäß, wirkt; Pfeifendecke, weil sie mit den übrigen Pfeifenwänden zuletzt verbunden wird und daher gleichsam die Decke der drei anderen Wände bildet.

Labienmensur ist im engern Sinne die Höhe und Breite eines Labiums, im weitern Sinne die Höhe und Breite eines Aufschnittes.

Labiiren heißt Labien anfertigen, sie auflöthen oder auf dem Labienholze formen, sie richten. Mitunter wird dies Wort auch, aber ganz falsch, für intoniren, was freilich auch durch Hin- und Herbiegen eines Labii zu Zeiten geschehen muß, gebraucht.

Labitzki, Joseph, einer der beliebtesten jetztlebenden Tanz-Komponisten, geb. in der Bergstadt Schönfeld (im Egerer Kreis in Böhmen) am 4. Juli 1802, von wo seine Eltern aber ein Jahr nach seiner Geburt nach der eine Stunde entfernten Stadt Petschau übersiedelten. Sein Vater, ein großer Musikfreund, ließ ihn von dem Schullehrer und Regenschori Carl Veit daselbst im Gesang, Klavier- und Violinspielen, später auch im Flötenspielen und in der Harmonielehre unterrichten. Als Joseph zwölf Jahr alt war, verlor er seine Eltern und mußte nun selber für seine Existenz sorgen — wahrlich keine leichte Aufgabe

für einen Knaben seines Alters; den Unterricht ertheilte ihm sein erwähnter Lehrer unentgeldlich fort, ließ ihn auch in kleinen Kompositionen sich versuchen. Im J. 1820 wurde er für die Sommersaison in Marienbad als Violinspieler und 1821 in Karlsbad bei den resp. Curorchestern engagirt, fing jedoch im letztgenannten Jahre an, sich ein eigenes Orchester zu bilden. Mit diesem machte er im Winter 1822 auf 23 die erste Kunstreise nach Regensburg, Nürnberg, Augsburg und München, der bis 1835 fast jedes Jahr (in den Wintermonaten) eine ähnliche nach verschiedenen Gegenden hin folgte. So war er wiederholt in München, wo (1827 auf 1828) auch seine ersten Tänze im Druck erschienen und er früher schon (1824 auf 1825), da ihm sein damaliges Engagement beim russischen Gesandten, dem Grafen Woronzow Daschkow, Muße genug ließ, bei Winter Kompositions-Unterricht genommen hatte, und somit zu dieses Meisters letzten Schülern gehört (denn Winter starb bekanntlich schon im October 1825). Ferner besuchte er in der Zeit bis 1835 mehrere Male Wien, war auch in Stuttgart und bei Ausbruch der polnischen Revolution sogar auch in Warschau. 1835 übernahm L. die Direction des Karlsbader Orchesters und siedelte mit seiner Familie (er hatte sich 1824 verheirathet) gänzlich nach genannter Stadt über, während er früher immer nur während des Sommers (seiner Orchester-Verpflichtung wegen) dort gewesen war und in Petschau zumeist gewohnt hatte. Von den Kunstreisen, die er nachgehends noch machte, sind besonders die 1839 nach Petersburg und 1850 nach London zu erwähnen. Seit dem letzgenannten Jahre lebt er nun ruhig in Karlsbad, sein Orchester leitend und fleißig Tänze in die Welt sendend, die immer noch ihr dankbares Publikum finden und ihm (L.) gute Honorare einbringen. An sonstigen Kompositionen, die aber Mscrpt. geblieben sind, hat er einige Streichquartette, dann Konzerte, Divertissements, Variationen u. s. w. für Violine, Flöte, Klarinette und für Horn verfaßt. — Von seinen 11 Kindern haben sich 3 der musikalischen Kunst zugewendet: Wilhelm und August L. sind auf dem Conservatorium in Prag zu Violinspielern ausgebildet worden, besuchten dann noch das zu Leipzig, machten nachher einige Konzertreisen und leben jetzt, der Eine (Wilhelm) zur Toronto in brittisch Canada, der Andere (August) als Violinspieler im Orchester seines Vaters zu Karlsbad; Tony L. ist Sängerin, hat sich zu solcher bei Mad. Marchesi-Graumann in Wien ausgebildet und ist gegenwärtig beim Stadttheater in Frankfurt a. M. engagirt.

Labium, Lippe, Lefze, Schild, Mund, ist bei zinnernen Pfeifen der über und unter dem Aufschnitt befindliche, flach eingedrückte Theil der Pfeife. Der Theil über dem Aufschnitt befindet sich am Pfeifenkörper und heißt Oberlabium, der unter dem Aufschnitt befindet sich am Pfeifenfuße und heißt Unterlabium. Die Bestimmung des letztern ist, daß es dem aus dem Pfeifenfuße kommenden Winde nach dem Oberlabium hin eine solche Richtung giebt, daß er sich an dessen Schärfe schneidet, es in Vibration setzt und so sich im Pfeifenkörper zur tönenden Luftsäule zu bilden vermag. Wenn die Labien zugleich einer Pfeife zur Zierde dienen sollen, so werden sie nach außen hin geschweift und beide als einzelne Platten, welche Schilde oder Lefzenschilde heißen, erhaben aufge-

löthet, in welchem Falle sie aufgeworfene Labien heißen. Hölzerne Pfeifen erhalten statt des Unterlabiums einen Vorschlag, und ihr Oberlabium wird von oben herunter scharf abgekantet. — Die Benennung Mund ist, wie aus Vorstehendem zu ersehen, eigentlich nicht richtig, da der Mund (Aufschnitt) einer Pfeife der Raum ist, welcher sich zwischen den beiden Labien befindet. Die Benennung Schild schreibt sich von aufgeworfenen Labien her.

Lablache, (spr. Lablasch'), Louis, der König der Baßsänger neuester Zeit, geb. am 6. December 1794 zu Neapel. Sein Vater, Nikolas L., war Kaufmann und stammte aus Marseille, verließ aber 1791 Frankreich und errichtete zu Neapel ein Handlungshaus, wurde jedoch schon im J. 1799 ein Opfer der daselbst ausgebrochenen Revolution. Durch die Fürsorge Napoleon's erhielt Louis, als er 12 Jahre alt war, einen Platz als Zögling im Conservatorium della Pietà de' Turchini. Er studirte hier Instrumentalspiel, (namentlich trieb er Violine und Violoncell), und Gesang; sein Lehrer im letztern war Gentili, welcher sich mit Ausbildung seiner wunderschönen Altstimme viel Mühe gab, aber auch, wie alle Lehrer L's, über dessen lose Streiche und Faulheit sich bitter zu beklagen hatte. Eines Tages — L. war damals 15 J. alt — wurde im Conservatorium Mozart's Requiem aufgeführt; der Alt war durch eine zu schwache Besetzung im Mißverhältniß gegen die übrigen Stimmen und L. unterfing sich dieses ganz allein auszugleichen, indem er mit aller Macht seiner Lungen drauf lossang und so dem gedeckt klingenden Alt aufzuhelfen gedachte. Diese Ueberanstrengung bekam ihm jedoch sehr übel, denn er wurde vollkommen stumm. Nach einigen Monaten jedoch erwachte er eines Morgens wunderbar geheilt; — er hatte nicht nur das Wort, sondern auch die Stimme wiedergefunden, und zwar, durch den inzwischen räthselhaft schnell vor sich gegangenen Mutirungsprozeß, jene wundervolle, sonore Baßstimme, die nachgehends das Entzücken aller Welt bilden sollte. Nicht lange nach den erwähnten Vorfällen ereignete es sich wiederum, daß eine Aufführung im Conservatorium stattfinden sollte; drei Tage vor derselben wurde einer der Kontrabassisten krank und L., übermüthig wie er war, unterfing sich als Ersatzmann einzutreten, trotzdem, daß er niemals einen Kontrabaß unter Händen gehabt hatte: nur mit den nothdürftigsten Handgriffen vertraut, übte er Tag und Nacht und war wirklich im Stande, bei der Aufführung seinen Part durchzuführen; jedoch hatte dieses sein kühnes Beginnen wieder unangenehme Folgen: er hatte sich durch die Parforce-Uebung eine Verletzung des Schlüsselbeines zugezogen, welche nicht nur eine schmerzhafte chirurgische Operation nothwendig machte, sondern ihn überhaupt zwang, das Instrumentalspiel gänzlich aufzugeben. Nun arbeitete er eifriger denn je an seiner Gesangs-Ausbildung und seine Liebe zum Theater brach so mächtig hervor, daß er fünf Mal heimlich dem Conservatorium entlief, um an einem Theater Neapels zum Auftreten zu kommen. Diese Escapaden hatten zur Folge, erstens: daß im Conservatorium selbst ein kleines Theater eingerichtet wurde, auf welchem die Zöglinge ihre Versuche machen konnten, und zweitens: daß ein Gesetz erlassen wurde, dem zufolge ein jeder Theaterdirektor im Königreich Neapel, der einen noch studirenden Zögling des Conservatoriums ohne specielle Erlaubniß der

Regierung auftreten lasse, eine beträchtliche Strafe zu zahlen und dann noch sein Theater eine Zeitlang zu schließen habe. — Nachdem nun L. seinen Cursus auf dem Conseraatorium absolvirt hatte, erhielt er ein Engagement als Buffo auf dem Theater San Carlino in Neapel und vermählte sich nach fünf Monaten, obgleich erst 18 Jahre alt, mit der Tochter des berühmten Schauspielers Pinotti. 1813 kam er als Büffo an das Theater zu Messina und von da nach nicht gar langer Zeit als erster Bassist nach Palermo, wo er in Pavesi's „Ser Marc-Antonio" mit ungemeinem Erfolge debütirte. Nach einem beinahe fünfjährigen Aufenthalte in der Hauptstadt Siciliens, während dessen sich nach und nach sein Ruf über Italien verbreitet hatte, wurde er für die Scala in Mailand engagirt, wo er als Dandini in Rossini's „Cenerentola" auftrat und Mercadante dann für ihn „Elisa e Claudio" schrieb. Während mehrerer Stagioni bildete er in ernsten und komischen Partien das Entzücken des Mailänder Publikums, sang dann auch auf verschiedenen anderen italienischen Theatern, z. B. in Turin, und ging dann im J. 1824, nachdem er wiederholt in Mailand engagirt gewesen war, nach Wien, wo er alle neben ihm wirkenden Künstler eklipsirte. Vom König von Neapel zum Kammersänger ernannt, sang er dann in Neapel und Parma, worauf er 1830 nach Paris kam. Hier blieb er bis 1833, ging dann bis Ende 1834 wieder nach Neapel und sang von da ab eine lange Reihe von Jahren abwechselnd in Paris und London. Gestorben ist er am 23. Januar dieses Jahres (1858) zu Neapel, nachdem er das Jahr vorher noch in Petersburg mit Auszeichnung gewirkt hatte. — Wenn wir L. oben „den König der Baßsänger neuester Zeit" nannten, so ist das nicht zu viel gesagt; denn er besaß in der That Alles, was ihn zu einem wahrhaften Sänger-Phänomen stempelte. Seine Stimme war wundervoll an Klang bei aller Mächtigkeit, die Schulung derselben tadellos, so daß mit ihr er machen konnte, was er wollte; sein Vortrag war geistvoll und durch und durch musikalisch-intelligent. Dabei war er ein vortrefflicher Darsteller und in komischen und ernsten Rollen gleich ausgezeichnet. Daß nach und nach seine Gestalt (ehemals schön und edel) an Korpulenz fast zu sehr gewann, that seiner Aktion durchaus keinen Abbruch und es war wunderbar, mit welcher Leichtigkeit und Beweglichkeit er Rollen, wie z. E. den Leporello, trotz seiner enormen Dickleibigkeit durchführte.

Laborde, Jean Baptiste, } s. Borde.
Laborde, Jean Benjamin de, }

Lacépède, (spr. Laßepähd'), Graf Bernard Germain Etienne Laville de, der berühmte französische Naturforscher, geb. zu Agen den 26. December 1756, und gest. am 6. October 1825 zu Epinay bei St. Denis, ist hier zu erwähnen, weil er sich sehr eifrig mit Musik beschäftigte und sogar fleißiger Komponist war. Während er in Paris seine naturwissenschaftlichen Studien vollendete, hatte er auch bei Gossec Kompositions-Unterricht und schrieb bald eine Oper — „Omphale" —, die auch zur Aufführung angenommen war, aber wieder zurückgelegt wurde; dies entmuthigte ihn nicht, und 1786 reichte er wieder zwei Opern — „Scanderbeg" und „Alcine" ein, die aber auch nicht gegeben wurden. Ferner schrieb er Sinfonien für großes Orchester und welche

für Blasinstrumente, Klaviersonaten, (von denen auch einige im Druck erschienen), 54 Streich-Sextette, einige Kirchenstücke u. s. w. Endlich ist seine „Poétique de la Musique" (Paris, 1785, zwei Bde.) zu erwähnen, ein Werk, in welchem er der sogenannten descriptiven Musik — also der Tonmalerei — das Wort redet, außerdem sich aber auch als enthusiastischer Anhänger Gluck's und dessen Ideen über dramatischen Ausdruck zeigt. Sein Kompositionstalent soll, selbst nach dem Urtheil seiner Freunde, nicht das bedeutendste gewesen sein.

Lacher, Joseph, geb. am 5. November 1739 zu Haustetten bei Augsburg, erhielt von seinem Vater, einem gewöhnlichen Dorfmusikanten, den ersten Unterricht auf der Violine und der Oboe und kam später als Gehülfe des Stadtmusikus nach Augsburg, wo er auch auf dem Fagott sich Fertigkeit erwarb. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in genannter Stadt trat er als Fagottist bei dem kaiserl. Infanterie-Regiment Migazzi zu Insbruck ein und hatte hier Gelegenheit, bei einem musikgebildeten Arzte, Namens Gerstner (der bei Camerloher in Mannheim die Komposition studirt hatte), einigen Unterricht in der Tonsetzkunst zu erhalten. Nach drei Jahren erhielt er durch Giulini eine Stelle im Dom-Orchester zu Augsburg, machte zwei Jahre später eine Kunstreise nach Strasburg und in die Schweiz und fand dann nachgehends noch einige Anstellungen in Orchestern (z. B. beim Grafen von Königsegg zu Aulendorf), bis er in die Kapelle des Fürstabts von Kempten kam, zuerst nur als Kapellmusikus, dann gegen 1795 aber als Kapellmeister. Als solcher starb er in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts. — Er hat viele Instrumentalsachen und auch ein Duodrama „Emma und Edgar" komponirt, welche ihrer Zeit gefielen, von denen aber wohl kaum Etwas gedruckt sein dürfte.

Lachner, Franz, geb. am 2. April 1804 zu Rain, einem Städtchen im Königreich Baiern, wo er von seinem Vater, der daselbst Organist war, den ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspielen, sowie im Generalbaß erhielt. Mit 11 Jahren kam er in das Seminar zu Neuburg an der Donau und hier war es Eisenhofer, der ihn in der Harmonielehre weiter unterwies. Der Entschluß, sich fernerhin der Tonkunst als ausschließlichem Lebensberuf zu widmen, war inzwischen in ihm zur Reife gediehen und demzufolge ging er 1822 nach München, wo er sich mit Unterrichtgeben ernährte und sich musikalisch zu vervollkommnen suchte, ohne jedoch der eigentlichen Leitung eines Lehrers sich hinzugeben. Dies geschah erst in Wien, wohin er schon 1823 ging und wo der Abbé Stadler und Simon Sechter seine höheren Kompositionsstudien leiteten. Nicht lange dauerte es, und L. wußte sich in der österreichischen Hauptstadt durch sein Talent als Klavier- und Orgelspieler, sowie durch gelungene Kompositions-Versuche einen geachteten Namen zu machen, erhielt auch bald an der evangelischen Kirche die Stelle als Organist. 1826 schon gab er dieselbe auf, indem er zum Kapellmeister am Kärnthnerthor-Theater ernannt worden war. Bis zum J. 1834 wirkte er in dieser Stellung in ausgezeichneter Weise, worauf er dann nach Mannheim als Kapellmeister berufen wurde, jedoch schon 1836 als Hofkapellmeister nach München kam. Seit 1852 zum Generalmusikdirektor befördert, lebt und wirkt er gegenwärtig noch daselbst, allbeliebt und allverehrt. — L. nimmt unter

den Komponisten unsres Jahrhunderts eine sehr ehrenwerthe Stelle ein; namentlich bestehen die Vorzüge seiner Productionen in Klarheit und Fluß der Melodien, Schönheit der Form, gewandtester Verarbeitung des gedanklichen Materials und überhaupt tüchtigster Beherrschung der ganzen Kunsttechnik. Die Zahl seiner Kompositionen ist sehr beträchtlich und in allen Gattungen und Formen hat er gearbeitet, mit dem entschiedendsten Glück aber auf dem Felde des Liedes. Von seinen größeren Werken sind zu nennen: das Oratorium „Moses", die Kantate „Die vier Menschenalter", mehrere Messen, Psalmen und viele sonstige Kirchensachen, 8 Sinfonien (darunter die Sinfonia appassionata, die in Wien mit dem Preis gekrönt wurde), Streichquartette, Klaviertrio's und Sonaten und endlich die Opern: „Die Bürgschaft", „Alidia", „Catharina Cornaro", „Der Guß des Perseus" (Benvenuto Cellini).

Lachner, Ignaz, Bruder des Vorhergehenden, geb. am 11. September 1807 in Rain, erhielt gleichfalls seinen ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, und sein Lieblingsinstrument in seiner Jugend war stets die Violine, obwohl er dabei den Gesang und das Klavier- und Orgelspiel nicht vernachlässigte. Auf der Violine erwarb er sich bald eine solche Fertigkeit, daß er als 6jähriger Knabe schon in den benachbarten Städten Neuburg, Eichstädt, Ingolstadt u. s. w. sich öffentlich hören lassen konnte. In seinem 12ten Jahre ging er nach Augsburg, um daselbst das Gymnasium zu besuchen, setzte jedoch sein Studium auf der Violine mit großem Eifer auch dort fort, und der Unterricht des rühmlich bekannten Neugebauer gab ihm dabei eine bestimmtere und der neuern Schule entsprechendere Richtung. Die Aufmunterung, deren er sich bei wiederholtem Auftreten erfreute, bestimmten ihn endlich, sich gänzlich der Musik zu widmen, da er bisher mit dem Plane umgegangen war, als Schulmann vielleicht später zu wirken. München war der Ort, in welchem er seine musikalische Ausbildung befördern wollte. Er wurde in seinem 15ten Jahre als Violinspieler am Isarthor-Theater angestellt; der geringe Gehalt aber, der mit dieser Stelle verbunden war, und seine gänzliche Mittellosigkeit zwangen ihn, durch Lectionen seinen Unterhalt nothdürftig zu erwerben, eine Lage, in welcher es ihm an jeder zur fernern Ausbildung nothwendigen Zeit fehlen mußte; doch hielt er 4 Jahre lang aus und nachdem er so lange — geradezu gesagt — mit Kummer und Elend gekämpft hatte, folgte er endlich der wiederholten Einladung seines Bruders Franz nach Wien. Von diesem erhielt er nun Unterricht im Generalbaß und der Komposition und widmete sich überhaupt seiner musikalischen Ausbildung mit allem Eifer. Nach einem Jahre erhielt er die Organistenstelle an der reformirten Kirche in Wien und wurde bald darauf Orchester-Mitglied am Hofopern-Theater. An diesem wurde er auch in seinem 23sten Jahre Vice-Kapellmeister und ein Jahr darauf wirklicher Kapellmeister. Diese Stelle bekleidete er bis 1831, wo er als Hofmusikdirektor nach Stutgart berufen wurde, hier eine Reihe von Jahren wirkte, dann in München eine Anstellung als Musikdirektor erhielt und endlich vor einigen Jahren als Kapellmeister an das Hamburger Stadt-Theater ging, wo er gegenwärtig noch ist. Neuesten Nachrichten zufolge hat er einen Ruf nach Stockholm erhalten, den er auch annehmen wird. — In seinen

Instrumentalkompositionen — Sinfonien, Ouvertüren, Streichquartetten, Klaviersonaten, Konzertpieçen für verschiedene Instrumente, Entr'actes u. s. w. — ist viel Tüchtiges, eben so wie in seinen Opern: „Der Geisterthurm" und „Die Regenbrüder"; das meiste Talent entwickelt er jedoch in seinen Liederkompositionen.

Lachner, Vinzenz, Bruder der Vorhergehenden, geb. 1811 zu Rain, erhielt, wie seine vorgenannten Brüder, von seinem Vater den ersten Musik-Unterricht und spielte, als er im 14ten Jahre nach Augsburg auf das Gymnasium kam, schon sehr fertig Violine und Klavier. Er dachte damals noch nicht daran, die Musik zum Lebensberufe zu wählen und bereitete sich darauf vor, als Schulmann dereinst zu wirken. Erst als Hofmeister einer gräflichen Familie in Preußisch-Polen — eine Stelle, die er in seinem 17ten Jahre angenommen hatte — gelangte zuerst der Entschluß in ihm zur Reife, sich der Musik ausschließlich zu widmen, und nun befleißigte er sich mit allem Eifer, neben den praktischen, auch der theoretischen musikalischen Studien. Als sein Bruder Ignaz dann von Wien nach Stuttgart berufen wurde, erhielt er dessen Stelle an der reformirten Kirche und am k. k. Hoftheater dort, und als sein Bruder Franz von Mannheim nach München ging, ward er zu dessen Nachfolger erwählt. Hier in Mannheim ist er denn auch augenblicklich noch, als vortrefflicher Dirigent allgemein anerkannt. Als Komponist leistete er sehr Verdienstliches in Konzert-Ouvertüren, Sinfonien, Liedern und Gesängen, Streichquartetten u. s. w.

Noch drei Geschwister der vorgenannten Lachner sind zu erwähnen: 1) Theodor L., der älteste der Brüder, geb. 1798 zu Rain, erhielt, nachdem er das väterliche Haus verlassen, seine weitere Bildung auf dem Seminar zu Neuburg, von wo er endlich nach München gelangte. Hier wurde er — guter Orgel- und Klavierspieler — nachgehends Organist an der Peterskirche und Correpetitor am Hoftheater und hatte diese Aemter noch in den vierziger Jahren. — 2) Thekla L., geb. 1803 zu Rain, bildete sich durch den Unterricht ihres Vaters im Klavier- und Orgelspielen aus und wurde später Organistin an der St. Georgskirche in Augsburg. — 3) Christiane L., 1805 zu Rain geb., ebenfalls durch den Vater musikalisch gebildet, wurde Organistin in ihrer Vaterstadt, wo sie, wie ihre Schwester in Augsburg, 1841 noch war.

Lachnith, Ludwig Wenzel, geb. am 7. Juli 1746 zu Prag, wo sein Vater, Franz L., als Musiker an der Jesuiterkirche angestellt war. Nachdem er von diesem in den Elementen der Musik war unterrichtet worden, bildete er sich bei verschiedenen Lehrern auf der Violine, dem Klavier und namentlich auf dem Horn aus. Nachdem er zuerst eine Stelle in der Kapelle des Herzogs von Zweibrücken bekleidet hatte, ging er 1773 nach Paris, vervollkommnete sich unter der Leitung Rodolphe's noch auf dem Horn und ließ sich auf diesem Instrument auch mit Beifall im Concert spirituel hören. Gesundheitsrücksichten zwangen ihn, das genannte Instrument nachgehends aufzugeben und er warf sich nun mehr auf die Komposition, in welcher Philidor ihn unterwies (1776), beschäftigte sich auch viel mit Klavierunterrichtgeben. Gestorben ist er zu Paris am 3. Oktbr. 1820. — Er hat Sinfonien, Streichtrio's und Quartette, Klaviersonaten und Trio's, Hornkonzerte, einzelne Stücke für Klavier und Harfe, auch (mit Adam

gemeinschaftlich) eine Klavierschule herausgegeben. Ferner brachte er die Opern „L'heureux divorce, ou la Réconciliation“ (einaktig) und „Eugénie et Linval, ou le mauvais fils“, nebst einigen Pasticcio's und Parodien zur Aufführung; die „Fêtes lacédémoniennes“, für die große Oper bestimmt, gelangten nicht zur Aufführung. — Sein Bruder, Anton L., war ebenfalls Musiker in Diensten des Herzogs von Zweibrücken, kehrte dann 1799 nach Prag, seiner Geburtsstadt, zurück, und wurde als Musiker (Trompeter) an der Metropolitankirche angestellt. Er starb in den ersten Decennien des laufenden Jahrhunderts, den Ruf als guter Klavierspieler und einige Trio's und Sonaten als Manuscript hinterlassend.

Lacodre, s. Blin.

Lacombe (spr. Lacongb'), Louis, einer der besten französischen Pianisten und auch talentvoller Componist, geb. zu Bourges im Jahre 1818, gab schon als vierjähriges Kind die unzweideutigsten Beweise von musikalischem Talent und wurde auch bald von seiner Mutter, die gut Klavier spielte, auf diesem Instrumente unterrichtet. Sechs Jahre alt, spielte er im Theater seiner Vaterstadt zum ersten Male öffentlich und zwar mit größtem Beifall, und machte bis in sein 11tes Jahr solche Fortschritte, daß er, zur Aufnahme in das Conservatorium nach Paris gebracht, gleich in die erste Classe dieses Instituts kam. Am Ende seines ersten Studienjahres (also im Alter von 12 Jahren) setzte ihn sein Lehrer Zimmermann auf die Liste der Preisbewerber. „Das ist mir doch etwas zu stark“ — sagte Cherubini (als Director des Conservatoriums) — „ich will Keinen in den Windeln gekrönt wissen.“ Im folgenden Jahre jedoch ließen sich L's Ansprüche nicht mehr zurückweisen und er erhielt dann auch einstimmig den ersten Preis. Sein Vater war indeß gestorben. Mit Mutter und Schwester, welche letztere ebenfalls ein schönes Musiktalent zeigte, trat er nun eine Kunstreise an durch Frankreich, Belgien, Deutschland und Ungarn. Bewundert wurde der jugendliche Virtuos auf derselben im höchsten Grade, machte aber kein Geld und unter mancherlei pecuniären Widrigkeiten mußte er sich wieder nach Paris zurück durchzuschlagen suchen. Hier lebt er seitdem, einige Kunstausflüge abgerechnet (so war er auch 1854 wieder einmal ein Deutschland), geachtet als Musiker und durch eine reiche Heirath frei von Existenzsorgen. — Von seinen Kompositionen haben sich viele Salonstücke, einige Trio's, ein Quintett, Sonaten, Sinfonien u. s. w. Anerkennung erworben.

Lacroix, (spr. Lakroah), Antoine, geb. im J. 1756 zu Remberville bei Nancy, erhielt bei Lorenziti, Kapellmeister an der Kathedrale letztgenannter Stadt, Unterricht im Violinspielen und in der Komposition und kam 1780 nach Paris, wo er sich als Violinspieler hören ließ und zu verdientem Rufe kam. Die Revolutionswirren vertrieben ihn aus Frankreich, und Ende des Jahres 1792 kam er nach Bremen, wo er bis 1800 blieb, in der Zwischenzeit eine Kunstreise durch Deutschland und Dänemark machte, und dann als Musikdirektor in Lübeck angestellt wurde. Hier errichtete er im Jahre 1803 auch eine Musikalienhandlung und starb Ende des Jahres 1812. — Herausgegeben hat er Violinduette, Streichquartette, Sonaten für Violine und Baß und für Pianoforte und Violine, Variationen u. s. w.

Lacy, Rophino, geb. zu Bilboa in Spanien am 19. Juli 1795, stammt von einer englischen Familie und ist der Sohn eines Kaufmanns. Schon in seinem 5. Jahre hatte er Violin-Unterricht und bis 1802 war er in öffentlichen Konzerten schon seiner Fertigkeit auf diesem Instrument wegen bewundert worden. Zu Anfang des Jahres 1802 that man ihn auf ein Collége in Bordeaux, dann auf ein Lyceum in Paris, wo er mit Erfolg in den Wissenschaften seine Studien machte, nebenbei aber auch auf der Violine unter Kreutzers Leitung sich weiter ausbildete. Von Paris, wo er u. A. auch in Hof-Konzerten Erstaunen erregt hatte, ging er mit seinem Vater 1805 nach London, wo er der Leitung Viotti's übergeben wurde und dann brillante Konzerte gab. Nach einigen Ausflügen in die englischen Provinzen, nach Irland und Schottland, ging er plötzlich, auf Betrieb seines Vaters, zum Theater und trat in komischen Rollen auf. 1818 jedoch griff er wieder zur Violine, und wurde in Liverpool Konzertdirektor. Ende des Jahres 1820 war er wieder in London, wurde als Ballet-Kompositeur an der italienischen Oper angestellt, kehrte aber 1824 wieder an seine Stelle in Liverpool zurück. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. — Mehre Klaviersachen, ein Quintett für Klavier und Streichinstrumente und englische Gesänge sind von ihm herausgegeben worden.

Lade, sagt man zuweilen auch kurzweg für Windlade (s. d.).

Ladenklappen oder **Ladenventile,** s. Hauptventile.

Laburner, Ignaz Anton Franz Xaver, geb. am 1. August 1766 zu Aldein in Tyrol. Sein Vater, Franz Xaver L., war daselbst Organist, wurde aber 1767 als Schullehrer und Organist nach Algund bei Meran versetzt und verwaltete seine Aemter bis an seinen 1782 erfolgten Tod. J. A. Franz Xaver kam 1777 in die Schule des Klosters Benedict-Bayern, wo er bereits einige Kompositionsversuche machte. Nach dem Tode des Vaters mußte er einstweilen zur Unterstützung der Mutter die Dienste des Verstorbenen zu Algund verwalten, und dies dauerte bis 1784, wo ihn sein zweiter Bruder (s. unten) ablösete. 1784 ging er dann nach München, studirte Rhetorik und bildete sich in der Musik aus. Bald darauf reisete er mit einer Gräfin von Haimhausen, welche eine vortreffliche Klavierspielerin war und sich eben in Proceßangelegenheiten zu München aufhielt, nach Longeville in der Champagne, wo sie ein Landgut besaß. Von hier begab er sich 1788 nach Paris, nachdem sein jünster Bruder, Augustin, geb. am 28. August 1773, von der Gräfin an seine Stelle genommen worden war. Dieser Augustin mußte sich 1790 der Revolution wegen aus Frankreich entfernen, studirte darauf in München, starb aber schon im Jahre 1794. Franz Xaver wußte sich in Paris bald als Klavierspieler und Komponist Geltung zu verschaffen, was daraus hervorgeht, daß schon 1790 sein Bildniß als das eines bedeutenden Künstlers in Kupfer gestochen wurde. Er blieb auch fortwährend in Paris, wurde einer der gesuchtesten und thätigsten Klavierlehrer, erhielt später auch am Conservatorium eine Professur und starb am 4. März 1839. — Seine gestochenen Kompositionen bestehen in zwei- und vierhändigen Klaviersonaten, Sonaten für Klavier und Violine, Capricen, Divertissements, Variationen, Fantasien für Klavier allein. In den Jahren 1793

und 1796 sind auch in der Opéra-comique zwei einaktige Opern aufgeführt worden: „Wenzel, ou le Magistrat du Peuple“ und „les vieux Fous“. — Sein zweiter Bruder, Joseph Aloys L., wurde zu Algund den 7. März 1769 geboren und studirte durch die Verwendung seines Onkels Innocenz L., Professors und Pfarrers zu Benedikt-Bayern, in dem dortigen Benediktinerstift, wo er auch Unterricht im Singen und Klavierspielen erhielt. Seit seinem 14ten Jahre verwaltete er zur Unterstützung seiner verwittweten Mutter den Dienst seines sel. Vaters 9 Jahre lang, förderte aber dabei eifrig seine wissenschaftliche und musikalische Ausbildung. Nachdem er zur Unterstützung der Mutter eine andere Vorsorge getroffen hatte, begab er sich 1792 nach München, wo er während 7 Jahren im churfürstl. Lyceum Philosophie und Theologie studirte. Dabei verschafften ihm seine Fertigkeiten in der Musik, und namentlich im Klavierspielen, durch Unterrichtgeben die Mittel zum Fortkommen. In seinem letzten Studienjahre genoß er ein halbes Jahr lang den gründlichen contrapunktischen Unterricht des Joseph Gratz und in demselben Jahre (1798) noch kam er als Consistorialbeamter nach Brixen, wurde 1799 zum Weltpriester ordinirt und erhielt 1816 die Stelle als Consistorialrath und Hofkaplan in genannter Stadt. Im Jahre 1836 war er noch am Leben. — Trotz seiner vielen Berufsgeschäfte pflegte er doch stets eifrig der Tonkunst, unterrichtete Manchen unentgeldlich und componirte fleißig. Erschienen sind von seinen Sachen Fantasien, Variationen, Rondo's u. s. w. für Klavier und einige Kirchenstücke.

Laegel, Johann Gottlieb, geb. am 13. December 1777 zu Flößberg bei Borna (in Sachsen), erhielt von seinem Vater, einem armen Dorfmusikus, und dem Schullehrer des Orts den ersten spärlichen Unterricht im Clavier- und Violinspielen. Besseres gab ein in der Nähe angestellter Schulmann, Namens Titel, welcher ihn in den Schulkenntnissen und in der Musik so weit brachte, daß er im 16ten Jahre in die dritte Classe des Gymnasiums zu Altenburg eintreten und zugleich als Mitglied des Singchors, dessen Präfect er späterhin wurde, unter dem tüchtigen Cantor Krebs (einem Sohne des berühmten Orgelspielers) sich in der Tonkunst fortbilden konnte. Dies that er mit Eifer und Fleiß, übte unverdrossen Klavier, Violine und Orgel (letztere unter Anleitung und Vorbild des Hoforganisten Krebs, Bruders des Cantors), suchte sich in der Theorie Kenntnisse zu erwerben und ward nach und nach durch seine musikalischen Fertigkeiten in Altenburg wohlbeliebt. Reif geworden für die Universität, war er eben im Begriff, nach Leipzig zu gehen und daselbst Theologie zu studiren, als sich ihm in dem vakant gewordenen Cantorate zu Weyda im Voigtlande eine Aussicht auf alsbaldige feste Anstellung eröffnete, welche er um so mehr ergreifen zu müssen glaubte, je weniger er auf Unterstützung vom Elternhause rechnen konnte und je ungünstiger damals die Aussichten für junge Theologen waren. So trat er denn im Sommer des Jahres 1800, nach wohlbestandener Prüfung vor dem Consistorium in Leipzig, jene Stelle an, hatte sie 12 Jahre inne und entwickelte während dieses Zeitraumes eine außerordentliche Thätigkeit: errichtete einen stattlichen Singchor, bildete aus den Leuten des Stadtmusikus und zahlreichen Dilettanten ein brauchbares Orchester, veredelte und hob den Geschmack

durch Aufführung guter Werke in Kirche und Konzert, gab seine Unterrichtsstunden mit Treue und Gewissenhaftigkeit und gewann bei alledem noch Zeit, Mancherlei zu komponiren. Von Weyda ging er als Cantor nach Eisenberg, und von da, nach dreijähriger Dienstzeit, nach Gera als Cantor und Musikdirektor. In letzterer Stadt starb er dann, nach ersprießlichster und unablässiger Thätigkeit, am 5. Juni des Jahres 1843. — Von seinen Compositionen sind mehrere Cantaten und Klaviersonaten erschienen, die eine günstige Beurtheilung fanden. — Seine Tochter, Elvira, geb. zu Weyda um 1806, hat sich früherhin als Konzertsängerin in Leipzig und bei Musikfesten vortheilhaft bekannt gemacht.

Ländler, auch Länderer, Dreher, ein bei den Bewohnern des sogenannten Landels (des Landes ob der Enz in Oesterreich) sehr beliebter, walzerartiger Tanz im 3/8 oder 3/4 Takt, von mäßig geschwinder Bewegung und fröhlichen Charakters. — ländlern oder ländern heißt so viel als den Walzer auf Ländler-Art oder den Ländler selber tanzen.

Lafage oder **Lafasge**, (spr. Lafahsch), Juste Adrien Lenoir de, geb. zu Paris am 27. März 1805, war im Alter von 6 Jahren Chorknabe an der Kirche St. Philippe-du-Roule und kam dann, da er von seinen Eltern zum Geistlichen bestimmt war, auf ein Seminar. Gar keine Neigung zum geistlichen Stande fühlend, unterbrach er aber plötzlich seine Studien, und eben so wenig wollte er sich für die militärische Laufbahn bestimmen lassen. Er bestürmte vielmehr seine Eltern, die Musik als Beruf wählen zu dürfen und man gab ihm endlich nach, doch mit der Bedingung, daß er erst seine wissenschaftlichen Studien wieder aufnehmen und vollenden müsse. Nachdem dies geschehen, nahm er bei Perne Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst und wurde durch diesen auch mit Choron bekannt, von dem er ebenfalls unterwiesen wurde. Später etablirte er sich selber als Musik- und Gesanglehrer; ging aber 1828, mit einem Stipendium von der Civilliste versehen, nach Italien, wo er ein Jahr lang sich aufhielt, in Rom bei Baini sich mit den Traditionen der alten römischen Schule bekannt machte und in Florenz ein Farce „I Creditori“ auf's Theater brachte. Nach Paris wieder zurückgekehrt, wurde er Kapellmeister an der Kirche St. Étienne-du-Mont und nahm das Lectioniren dabei wieder auf. Von 1833—1836 war er wieder in Italien und beschäftigte sich nach seiner Rückkunft mit der Komposition und mit Abfassung didaktischer und theoretischer Werke. Man hat von ihm an Kompositionen Messen, Motetten, kirchliche Gesänge, Psalmen, Romanzen, Sachen für Flöte u. s. w.; an didaktischen Werken: „Manuel complet de Musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale“ (von Choron unvollendet hinterlassen, und in Paris 1836—1838 in drei Bänden erschienen); „Seméiologie musicale, ou exposé succint et raisonné des principes élémentaires de musique etc.“ (Paris, 1837); „Principes élémentaires de musique“ (ein Auszug aus der „Seméiologie“, Paris, 1837).

Lafillard, s. Affillard, Michel l'.

Lafont, (spr. Lafong), Carl Philipp, berühmter Violinspieler, geb. zu Paris den 7. December 1781. Seine Mutter, eine Schwester des Violinspielers Bertheaume (s. d.), und selbst Violinistin, gab ihm den ersten Geigen-

unterricht und nachher nahm ihn Bertheaume selbst als Zögling an. Mit diesem seinem Lehrer reisete er 1792 in Deutschland und machte damals schon in öffentlichen Koncerten Aufsehen durch sein Geigentalent. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er einige Jahre lang von Kreutzer unterrichtet, so wie er auch theoretische Studien bei Navoigille dem Aeltern und dann bei Berton machte; in dieser Zeit bildete er sich auch, besonders durch vieles Anhören Garat's (und wohl auch durch die Rathschläge, die ihm dieser ertheilte), zu einem angenehmen Sänger, ließ sich auch als solcher in den Konzerten des Theaters Feydeau mit Beifall hören. Nachgehends wurde er Rode's Schüler und 1801 ging er nach den Niederlanden, wo er im Verein mit dem (übrigens schwachen) Pianisten Gabriel Lemoyne einige Jahre lang Konzerte gab. Nach Paris zurückgekehrt, glänzte er in vielfachen Konzerten (besonders 1805 und 1806 in den in der großen Oper und dem Théâtre olympique gegebenen), reis'te dann wieder mehrere Jahre in Deutschland, Holland, England, Italien und Rußland, und wurde 1808 Rode's Nachfolger als erster Geiger des Kaisers von Rußland. Diese Stelle bekleidete er 6 Jahre lang, worauf er 1815 nach Paris zurückkehrte und von Ludwig XVIII. zum ersten Violinisten seiner Kammermusik und später zum ersten Accompagnateur der Herzogin von Berry ernannt wurde. Eine weitere Kunstreise machte er im Jahre 1831 mit seinem Freunde Henri Herz nach Deutschland, war zwei Jahre darauf wieder in Holland und bereisete während des Sommers 1838 einen großen Theil Frankreichs. Im Sommer 1839 unternahm er mit Henri Herz eine Reise in's mittägige Frankreich und auf dieser war es, wo er seinen Tod fand; auf der Fahrt von Bagnères de Bigorre nach Tarbes nämlich — am 23. August 1839 — warf der Postwagen um, L. wurde zerquetscht, konnte nur noch die Worte rufen: „Je suis perdu!" (ich bin verloren) und verschied. — L's. Spiel war höchst ausgezeichnet durch sauberste Fertigkeit, Weichheit des Tones und Grazie des Vortrags; im Vertrauen auf diese allerdings höchst schätzbaren Eigenschaften wagte er es, 1812 in Mailand mit Paganini zu rivalisiren. Das bekam ihm jedoch nicht ganz gut; denn gegen die Kühnheit und Schwunghaftigkeit des Italieners trat des Franzosen Niedlichkeit und Zierlichkeit gar zu sehr in den Schatten. — L's. Violinkompositionen — 7 Konzerte, viele Variationen, Fantasien, Rondo's u. s. w. — sind geschmackvoll und höchst dankbar. Im Uebrigen hat er an 200 Romanzen (deren viele sehr beliebt gewesen sind), im Vereine mit mehreren Pianisten, z. B. Herz, Kalkbrenner u. s. w., viele Duo's für Violine und Pianoforte, und auch zwei Opern verfaßt, deren eine 1803 in Paris aufgeführt wurde (aber ohne Glück zu machen) und „Zélie et Terville" hieß; die andere, deren Titel uns nicht bekannt ist, schrieb er in Petersburg für das kaiserliche Schloßtheater in der „Eremitage".

Lage. Dieses Wort kommt in der Musik in dreifacher Beziehung vor: 1) Wenn von Veränderung der Intervallenreihe der Akkorde dergestalt die Rede ist, daß dadurch der Toninbegriff des Grundakkords nicht verändert, seine Intervalle jedoch dermaßen höher oder tiefer gelegt werden, daß sie ein anderes als das ursprüngliche Verhältniß zu einander bilden. (Weiteres s. unter Akkord.) — 2) In Beziehung auf die Applikatur bei Geigeninstrumenten. Hier spricht

man von erster, zweiter, dritter ꝛc. Lage, und versteht darunter dasjenige Fortrücken der Finger, oder vielmehr diejenige Lage der linken Hand am Griffbrett, die mit dem Zeigefinger den ersten, zweiten, dritten ꝛc. Ton einer jeder Saite greifen läßt, statt den zweiten Ton auch mit dem zweiten, den dritten mit dem dritten Finger. Die erste Lage heißt auch wohl die natürliche, weil sie die durch die Natur der Sache gebotene ist. Wird z. B. auf der Quinte (E–Saite) der Violine der Ton F mit dem Zeigefinger gegriffen, so ist dies die erste Lage der Applikatur; rückt aber die Hand so weit vor, daß der erste Finger den Ton G greift, so ist dies die zweite Lage, und rückt sie noch weiter vor, so das der erste Figner den Ton A greift, so ist dies die dritte Lage ꝛc. Die zweite Lage nennt man auch die halbe Applikatur (mezza manica) und die dritte Lage die ganze Applikatur (s. diese Art.) — 3) ist das Wort Lage oft ähnlich in der Bedeutung mit Umfang oder Gegend. Dann steht es aber auch immer mit den Prädikaten hoch und tief zusammen, denn in der Musik, unter den Tönen gibt es keine andere Gegenden als hohe und tiefe, und was zwischen diesen beiden ist — mittlere. Eine hohe Lage der Stimme, eine hohe Stimmlage ist ein hoher oder hochliegender Tonumfang der Stimme, und umgekehrt eine tiefe Stimmlage ein tiefer Tonumfang derselben. Mit Ton zusammen — Tonlage — bezieht es sich auf die Gegend, wo ein Ton in irgend einem Kreise oder einer Reihe von Tönen liegt, ob in dieser oder jener Oktave, ob oben oder unten oder in der Mitte. In solcher Weise kann das Wort selbst auch zur Bezeichnung der Intervalle dienen: weite oder enge Tonlage ist dann nichts Anderes als weite oder enge Intervalle.

Lager heißt in der Orgelbauersprache ein Gerüst oder Gestelle, auf welchem mehrere Orgeltheile ihren Platz haben, z. B. das Balggerüste, das deshalb auch, außer Balghaus, Balglager heißt; Windladenlager, auf welchem die Windladen liegen.

Lagkner, Daniel, geb. zu Marchburg in Steyermark, blühte zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Organist zu Losdorp und war zuletzt Componist des Grafen von Losenstein. Gedruckt sind von seinen Sachen: „Melodia funebris 6 vocum“ (Wien, 1601); „Soboles musica, id est cantiones sacrae 4—8 vocum“ (Nürnberg, 1602); „Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata etc.“ (Nürnberg, 1607); Neuere teutsche Lieder mit 4 Stimmen“ (Nürnberg, 1606).

Lagrimoso, (ital.) — weinend, traurig, klagend, eine Vortragsbezeichnung für einzelne Stellen in einem Tonstück, die wohl keiner weitern Erklärung bedarf.

Laguerre, (spr. Lagherr'), Elisabeth Claude, geborene Jaquet, zu Paris im Jahre 1669 geb., zeigte frühzeitig vorzügliche Anlagen zur Musik und bezauberte in ihrem 15ten Jahre den Hof Ludwigs XIV. durch ihr Klavierspielen, worauf sie dann Mad. de Montespan drei bis vier Jahre bei sich behielt. Später heirathete sie den Organisten Marin de Laguerre und hatte von ihm einen Sohn, der in seinem 8ten Jahre schon Alles durch seine Fertigkeit in Erstaunen setzte, aber leider schon in seinem 10ten Jahre starb. Sie selbst starb zu Paris am 27. Juni 1729. — Publicirt hat sie Cantaten für eine Singstimme und

mehrere Hefte Klaviersachen; außerdem wurde 1694 eine Oper ihrer Komposition „Céphale et Procris“ und 1721 ein Te Deum aufgeführt. Ihr Talent der freien Fantasie soll ausgezeichnet gewesen sein.

Laguerre, Marie Josephine, geb. zu Paris im Jahre 1755, kam 1774 in das Chor der großen Oper und debütirte dann 1776 in der „Adèle de Ponthieu“ von Laborde, sowie sie auch noch in demselben Jahre in „Alceste“ einen großen Erfolg hatte. Nach dem Abgange der Sophie Arnould (1778) sang sie im Vereine mit Rosalie Levasseur alle ersten Rollen und hätte gewiß einen bedeutenden Namen sich erwerben können, wenn nicht ihr liederlicher Lebenswandel sie an der Vervollkommnung ihres Talents gehindert hätte. In der zweiten Vorstellung von Piccini's „Iphigenia“ kam sie vollständig betrunken auf die Bühne und konnte ihren Part nur unter Lallen und Schwanken durchführen; die witzige Sophie Arnould sagte bei dieser Gelegenheit: „Ce n'est pas Iphigénie en Tauride, c'est Iphigénie en Champagne“. — Sie starb zu Paris am 14. Februar 1783, erst 28 Jahre alt.

Lahm, auch faul, langsam, wird in der Orgelbauersprache gebraucht, wenn irgend Etwas nicht schnell genug fungirt, z. B. wenn eine Taste nicht schnell genug nach dem Niederdruck in ihre natürliche Lage zurückspringt, wenn eine Pfeife nicht prompt nur langsam oder spät anspricht u. s. w.

Lahou, (spr. Lahuh), Jean François Joseph, geb. zu Lille den 10. April 1798, kam im Jahre 1815 als Zögling in's Pariser Conservatorium und dann nach Vollendung seiner Studien als Flötist an das Theater „Odéon“. 1819 ging er nach Holland, wo er zwei Jahre als Regiments-Kapellmeister fungirte, und wurde dann (1822) erster Flötist am königl. Theater in Brüssel mit dem Titel: „Soloflötist des Königs der Niederlande“. Diese Stelle hatte er bis zur Errichtung des Brüsseler Conservatoriums inne, worauf er dann an dieser Anstalt als Professor angestellt wurde und gute Schüler bildete. — Verschiedene Flötenkompositionen sind von ihm im Druck erschienen.

Lahoussaye, (spr. Lahussäh), Pierre, geb. zu Paris den 12. April 1735, fing frühzeitig an ganz ohne Unterweisung Violine zu spielen und war, nachdem er von Piffet, einem Mitgliede des Orchesters der großen Oper, unterwiesen worden war, im Stande, sich im Alter von kaum 10 Jahren im Concert spirituel hören zu lassen. Nachgehends nahm ihn Pagin zum Schüler an und brachte ihn auch in die Kapelle des Grafen von Clermont. Durch den Fürsten von Monaco, der ihn in seine Dienste und mit nach Italien nahm, ward sein eifrigster und sehnlichster Wunsch erfüllt, zu dem großen Tartini zu Padua zu gelangen und von diesem Unterricht zu erhalten. Nachher fand er ein Engagement am Hofe von Parma; daselbst war Traëtta grade Kapellmeister und bei diesem studirte L. nun die Composition. Darauf ging er wieder nach Padua zu Tartini und profitirte noch bis in's Jahr 1769 von dessen Unterricht, worauf er dann in mehreren größeren Städten Italiens die Stelle als Orchesterdirektor bekleidete. Nachdem sein Aufenthalt in Italien überhaupt 15 Jahre gedauert hatte, ging er 1772 mit Guglielmi nach London, um daselbst das Orchester der italienischen Oper zu dirigiren, kehrte 1775 nach Paris zurück und bekleidete daselbst

nach und nach die Stellen als Orchesterdirektor an dem Concert spirituel, an der Comédie italienne und am Théâtre de Monsieur (nachher Théâtre Feydeau genannt, wo er mit Puppo gemeinschaftlich functionirte). Nach der Vereinigung der Theater Feydeau und Favart verlor er seine letztere Stelle, erhielt auch nicht einmal Pension, und 1802, bei der Reform des Conservatoriums, an welchem er gleich bei der Gründung als Professor angestellt worden war, mußte er auch von dieser seiner Professur zurücktreten. Von der Zeit an ging es ihm sehr traurig; die Verzweiflung über sein widriges Geschick führte ihn noch im Alter zu einem unregelmäßigen Lebenswandel und er schleppte mit Mühe und Noth sich als zweiter Violinist an der großen Oper durch. Gestorben ist er zu Paris am Ende des Jahres 1818. — In seiner Blüthezeit soll L. ein vortrefflicher Spieler', groß in Ton und Manier gewesen sein; auch komponirt hat er und ein Werk Violinsonaten von ihm ist auch im Druck erschienen. Zwölf Kirchen-Konzerte (für Violine), Violin-Sonaten und Duette sind Manuscript geblieben; man weiß aber nicht, wo diese Sachen nach seinem Tode hingekommen sind.

Laidlaw, (spr. Lehdlah), Robena Anna, eine vortreffliche Pianistin, geb. am 30. April 1819 zu Bretton im Westriding von Yorkshire als Tochter eines Kaufmanns. Schon als Kind zeigte sie außergewöhnliche Anlagen, besonders viel Neigung zur Musik. Die Eltern hatten ihr eine allgemeine Bildung zugedacht und sandten die Tochter 1827 in eine bedeutende, unter der Leitung ihrer Tante stehende Erziehungsanstalt nach Edinburg. Dort machte sie in den neueren Sprachen und im Zeichnen große Fortschritte; immer aber blieb ihre Neigung zur Musik vorherrschend, und weil man sie, aus Besorgniß, daß sie darüber ihre anderen Studien vernachlässigen möchte, absichtlich noch von dieser Kunst zurückhielt, so begann sie ganz für sich allein und ohne Vorwissen ihrer Lehrerin Uebungen auf dem Pianoforte. Sie hatte die ersten Handgriffe lediglich ihren Mitschülerinnen abgelauscht und brachte es dennoch so weit, daß sie nach einiger Zeit kleine und leichte Piecen ganz artig vortrug. Robert Müller, ein talentvoller Pianist in Edinburg, dessen Aufmerksamkeit auf die junge Naturalistin hingeleitet ward, glaubte höhere Anlagen zur Musik bei ihr zu erkennen; allein wie eifrig derselbe auch den Eltern Robena's vorstellte, daß eine Vernachlässigung ihrer unzweifelhaften Anlagen unverantwortlich sein würde, so wollten jene doch immer noch nicht darauf eingehen, die Tochter lediglich zur Virtuosin heranbilden zu lassen. Erst im Jahre 1830, als sie ihren bisherigen Wohnort mit Königsberg in Preußen vertauscht hatten, ließen sie die 11jährige Robena bei einem geschätzten Lehrer dieser Stadt, Georg Tag, geregelte Studien in der Musik beginnen. Nach 4 Jahren eifriger und fortgesetzter Uebung unter der Leitung dieses Lehrers war sie mit den schwierigsten Compositionen der berühmtesten Meister bekannt geworden. Ihr Vater entschloß sich jetzt, die Tochter über Berlin nach London zu begleiten, um einem der dortigen großen Meister ihre höhere künstlerische Ausbildung anzuvertrauen. In Berlin trat sie zuerst öffentlich auf und ungemeiner Beifall begleitete ihren Eintritt in die Künstlerwelt. Die Herzogin von Cumberland ernannte sie zu ihrer Pianistin und ver-

sah sie mit gewichtigen Empfehlungen an den englischen Hof. Im April 1834 kam sie in London an, nahm bei Henri Herz, damals dem angesehensten und populärsten aller londoner Pianisten, noch Unterricht, und spielte noch in demselben Jahre vor dem Hofe und in Paganini's Abschieds-Konzert. Im Juni 1835 verließ sie London, besuchte die vornehmsten Städte Großbritanniens, kehrte Ende September über Hamburg und Berlin nach Königsberg zurück, wo sie ihre Studien emsig fortsetzte. 1836 ging sie wieder nach Berlin, gewann dort Ludwig Berger zum Freund und Rathgeber und gab Konzerte. Von Berlin ging aus sie nach Warschau, besuchte dann Petersburg und die größeren Städte Rußlands, war dann wieder in Deutschland, wo sie in den bedeutendsten Städten konzertirte und kehrte von Wien aus im Januar des Jahres 1840 nach London zurück. Hier lebt sie unseres Wissens auch jetzt noch.

Lainez oder **Lainé**, (spr. Läneh), Etienne, der Sohn eines Gärtners, geb. zu Vaugirard bei Paris am 23. Mai 1753. Man sagt, daß Berton der Aeltere, der ihn auf der Straße, wo er Salat verkaufte, singen hörte, Gefallen an seiner kräftigen Tenor-Stimme gefunden und ihn demzufolge im Gesang habe unterrichten lassen. 1773 debütirte er an der großen Oper, alternirte mit Legros von 1777 an in den ersten Partien und wurde dann, nach dem Abgang des Genannten, in den Besitz von dessen Rollenfach gesetzt. Dieses (das sogenannte Heldentenorfach) hatte er bis zum Jahre 1812 inne, zeichnete sich aber stets mehr als Darsteller denn als Sänger aus, in welch letzterer Beziehung seine Bildung eine ziemlich mangelhafte gewesen sein soll. Nach seinem Abgange von der großen Oper (im Jahre 1812) sang er in einigen Vorstellungen auf den Theatern zu Lyon und Marseille und übernahm dann noch in demselben Jahre die Direktion des Theaters in erstgenannter Stadt. Er machte aber schlechte Geschäfte, verlor einen großen Theil seines ersparten Vermögens und gab 1816 die Direktion auf. Nach Paris zurückgekehrt, suchte er wieder an der großen Oper anzukommen, sang auch ein Mal, vermochte aber die frühere Gunst des Publikums in keiner Weise wieder zu erringen. Er ging nun wieder nach Marseille, lebte einige Monate daselbst und erhielt dann 1817 am Conservatorium zu Paris eine Stelle als Professor der lyrischen Deklamation. Gestorben ist er am 15. Septbr. 1822, nachdem ihm seine letzten Lebensjahre durch fortwährende Kränklichkeit getrübt waren.

Lalande, (spr. Lalangd), Henriette Clementine, nachherige Méric-Lalande, eine vortreffliche Sängerin. Sie wurde zu Dünkirchen im J. 1798 geboren und ihr Vater war Musikdirektor bei einer wandernden Schauspielergesellschaft. Von diesem erhielt sie auch ihren ersten Musik- und resp. Gesangunterricht, und 1814 debütirte sie mit Glück auf dem Theater zu Nantes. Bis 1822 sang sie überhaupt auf den Bühnen der bedeutendsten französischen Provinzstädte; unterdessen war ihr Ruf auch bis nach Paris gedrungen und die Administration des dortigen Theaters „Gymnase dramatique" trug ihr ein Engagement an, welches sie auch annahm. Kaum aber in Paris angekommen und dort die guten Künstler an der italienischen Oper hörend, mußte sie sich gestehen, daß ihre Ausbildung noch eine äußerst mangelhafte sei und daß ihr zur eigentlichen Ge-

sangskünstlerin noch Alles fehlte. Sie begab sich daher unter die Leitung Garcia's, studirte eifrig bei ihm bis in's Jahr 1823 und trat dann erst auf. Ihre Erfolge verschafften ihr von Seiten der Opéra-comique Engagements-Anträge; sie folgte aber dem Rathe Garcia's, und ging zu fernerer Ausbildung noch nach Italien. Vorher jedoch hatte sie sich mit dem Hornisten am Orchester der komischen Oper, Mérie, verheirathet. 1824 in Mailand angelangt, nahm sie erst bei Bonfichi und dann bei Banderali Unterricht, worauf sie sich im November desselben Jahres nach Venedig begab und dort während des Carnevals-Stagione auftrat. Sie gefiel ungemein und ihr Ruf verbreitete sich mit Schnelligkeit. Nach Beendigung der Stagione engagirte sie Morlacchi für München, wo sie während des folgenden Frühjahrs sang, und dann kehrte sie nach Italien zurück, wo sie bis zu Ende des Jahres 1829 auf den bedeutendsten Theatern glänzte. Als sie im Oktober des Jahres 1830 in Paris an der italienischen Oper wieder auftrat, wollte sie nicht so gefallen, wie in Italien, und man merkte eine beträchtliche Abnahme ihrer einst so schönen Stimmmittel. Sie blieb bis 1833 in Paris und ging dann nach Spanien. Ueber ihre nachherigen Schicksale ist uns Nichts bekannt geworden.

Lalande, (spr. Lalangd'), Michel Richard de, geb. zu Paris am 15. December 1657, war das funfzehnte Kind eines armen Schneiders. Er kam sehr jung zu den Chorknaben der Kirche St. Germain-l'Auxerrois, und da er eine hübsche Stimme und überhaupt viel Talent zur Musik hatte, so gab sich auch Chaperon, der grade damals Musikmeister an der genannten Kirche war, viel Mühe mit ihm und unterrichtete ihn nicht nur im Gesange, sondern auch auf mehreren Instrumenten und in der Komposition. Den Knaben munterte des Lehrers Sorgfalt und Liebe und diesen wieder des Schülers rastloser Fleiß auf. Ganze Nächte hindurch beschäftigte sich L. mit Musik, und was er von seinen kleinen Einnahmen ersparen konnte, wandte er an Noten und musikalische Bücher. Auf solche Weise war er denn, als er der Mutation seiner Stimme wegen die Maitrise der Kirche St. Germain verlassen mußte, schon so weit vorgeschritten in allen Theilen der Kunst, daß er sich selber forthelfen konnte. Es nahm ihn einer seiner Verwandten zu sich, der Mittel genug besaß, zwei Mal wöchentlich ein Konzert in seinem Hause zu veranstalten, um ihm Gelegenheit zu geben, seine Talente als Komponist und Instrumentalist zu zeigen. Ein guter Violinspieler, suchte er nach der Zeit im Orchester der großen Oper anzukommen; da aber Lully ihn nicht annahm, ward er so böse, daß er augenblicklich seine Geige zerbrach und nie wieder eine andere anrührte, vielmehr nun das Klavier und die Orgel zu seinen Hauptinstrumenten machte. Auf letzterer besonders brachte er es in kurzer Zeit so weit, daß er an vier Kirchen zugleich als Organist angestellt wurde. Unter diesen Stellen versah er mit Vorliebe die am Jesuiter-Collegium, weil er dort Gelegenheit fand, sich als Komponist zu bethätigen, indem er nämlich öfters den Auftrag erhielt, zu den Theaterstücken, welche die Zöglinge aufführten, die Musik zu verfertigen. Später betheiligte er sich an dem Concours für die Hoforganistenstelle; er wurde auch unter den Bewerbern als der Geschickteste erklärt, erhielt aber doch die Stelle nicht, weil man sich

an seiner Jugend stieß. Auf die Empfehlungen des Marschalls von Noailles, dessen Töchtern er Musikunterricht gab, wurde er Lehrer der königl. Prinzessinnen und 1683 auch einer der vier königl. Kapellmeister (Surintendants). Das Jahr darauf verheirathete er sich nun mit der Sängerin bei der königl. Kapelle, Anna Rebel, und der König richtete die Hochzeit aus, wie er auch die junge Frau reich dotirte. Die beiden Töchter, welche L. in dieser Ehe hatte, waren mit vortrefflichen Stimmen begabt und wurden daher auch von ihm zu Sängerinnen gebildet. 1704 ernannte sie der König zu Sängerinnen der Hofkapelle, aber schon 1711 starben Beide in einer Zeit von 12 Tagen an den Blattern, die Aeltere 24, die Jüngere 23 Jahre alt. Die Gunst Ludwigs XIV. gegen L. war fortwährend im Steigen: er gab ihm reiche Pensionen, machte ihn zum Ritter des St. Michaelsordens und vereinigte in seiner Person alle vier Kapellmeisterstellen (die früher getrennt bestanden hatten) mit allen ihren Emolumenten. 1722 verlor L. seine Frau; dieser Verlust erschütterte ihn so, daß seine Gesundheit bedrohet ward. Demzufolge suchte er um Entbindung von dem größten Theile seiner Funktionen nach, und diese wurde ihm auch gewährt. 1723 hatte er sich zum zweiten Male verheirathet, starb aber schon am 18. Juni 1726, nachdem er 45 Jahre dem Hofe gedient hatte. — L. war der beste französische Kirchenkomponist seiner Zeit und hat besonders viele Motetten verfaßt, die noch lange nach seinem Tode geschätzt waren. Sie sind auf königl. Kosten gedruckt worden und in 20 Büchern erschienen. — Von den übrigen Kompositionen L's sind zu nennen: die Musik zu Molière's „Mélicerte“ und zum Ballet „les Élémens“, welche letztere namentlich in Paris lange Zeit mit Entzücken gehört wurde.

Lalouette, (spr. Laluett'), Jean François, geb. zu Paris im J. 1651, lernte die Musik in der Maitrise St. Eustache und hatte Violinunterricht bei Guy-Leclerc. Lully, der ihn in der Komposition unterwies, stellte ihn als Violinisten am Orchester der großen Oper an und später auch als Orchesterchef. Lully verwendete ihn auch hin und wieder, um in seinen Opernpartituren Ausfüllungen zu machen oder die Recitative zu setzen; aber als er (Lalouette) sich einst rühmte: einige der schönsten Arien in den Opern seines Lehrers seien von ihm und nicht von Lully komponirt, so nahm ihm dieser das vorerwähnte Geschäft ab und übertrug es Colasse. Nachgehends wurde L. Musikmeister an der Kirche Notre-Dame zu Versailles und starb daselbst am 1. September 1728. Gedruckt sind von ihm einige Bücher Motetten; außerdem hat er noch mehrere Balletmusiken und Intermezzi für die große Oper komponirt.

Lamare, (spr. Lamahr'), Jaques Michel Hurel de, ein bedeutender Violoncellist, geb. zu Paris am 1. Mai 1772 von wenig bemittelten Eltern, deren siebentes Kind, aber einziger Sohn, er war. Im Alter von 7 Jahren kam er unter die königl. Musikpagen und in seinem 15ten Jahre gab ihm Duport den ersten Violoncell-Unterricht. Seine Fortschritte waren bewundernswürdig. 1794 trat er in's Orchester des Theaters Feydeau und blieb daselbst bis 1800, während dieser Zeit in den berühmten Konzerten, die auf diesem Theater gegeben wurden, sich mit ungemeinem Erfolg producirend. Eine Professur am Conser-

vatorium bekleidete er nicht lange, da er zu Anfang des Jahres 1801 eine Reise nach Deutschland und Rußland antrat. In Berlin angekommen, wurde er dem Prinzen Louis Ferdinand vorgestellt, der ein lebhaftes Interesse an ihm nahm und häufig Musik mit ihm machte. In Rußland, wo er bis in's Jahr 1808 blieb, lebte er abwechselnd in Petersburg und Moskau, war in der kaiserl. Kapelle angestellt und gab glänzende Konzerte. 1809 war er wieder in Paris und ließ sich bald darauf öffentlich hören, wollte aber nicht mehr so gefallen, wie früher; seitdem erschien er in Paris nicht mehr vor der Oeffentlichkeit, sondern ließ sich nur in Privatzirkeln hören, wo man dankbarer seinen Leistungen gegenüber war. Seit 1815, wo er sich mit einer Dame aus der Normandie verheirathet hatte, entsagte er gänzlich der Künstler-Carriere und lebte mehre Jahre glücklich und zufrieden in seiner stillen Häuslichkeit. Der Verlust zweier Kinder aber trübte dieses Glück und der Kummer griff sogar seine Gesundheit an, so daß er schon am 27. März 1823 zu Caen starb. — L. gehörte zu den besten französischen Violoncellisten und war gleich ausgezeichnet als Solo-, wie als Quartettspieler. Die Konzerte und Variationen, die unter seinem Namen im Druck erschienen, sind aber nicht von ihm, sondern von Auber komponirt, der, als er sie verfaßte, die Musik noch nicht ex professo betrieb und deswegen darauf bestand, daß L. seinen Namen darauf setzte. Dieser Künstler hat auch niemals aus diesem Sachverhalt ein Hehl gemacht.

Lamb, Benjamin, ein berühmter englischer Tonkünstler aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war Organist am Eton-Collegium und an der St. Georgskapelle in Windsor. Nach Hawkins hat er besonders viele Anthems komponirt, die sehr geschätzt waren und sich lange in der Gunst der englischen Kirchenmusikfreunde erhalten haben.

Lambert, Johann Heinrich, Philosoph und Mathematiker, auch Akustiker, und von dieser Seite auch für den Musiker merkwürdig. Auf seine Lebensgeschichte hier nicht näher eingehend, führen wir nur an, daß er am 29. August 1728 zu Mühlhausen im Elsaß geboren wurde, und am 25. September 1777 zu Berlin als Oberbaurath und Mitglied der Akademie starb. In den Memoiren dieser letztern befinden sich folgende, für unsern Zweck zu nennende Aufsätze: „Sur quelques instrumens acoustiques" (1763, von Huth, mit Anmerkungen versehen, in's Deutsche übersetzt und in dieser Gestalt 1796 in Frankfurt a. O. erschienen); „Sur la vitesse du Son" (1768); „Remarques sur le tempérament en musique" (1774, Deutsch in Marpurg's „Historisch kritischen Beiträgen", Bd. V.); „Observations sur les tons des flûtes" (1775). Daß L. die Theorie des Sprachrohrs entdeckt, sei schließlich noch erwähnt.

Lambert, (spr. Langbähr), Georges Joseph Laurent, geb. zu Arras im J. 1779, erhielt von seinem Vater den ersten Musik-Unterricht, nachher wurde der Kapellmeister Schorn sein Lehrer. Erst 16 Jahre alt, war er schon Musikdirektor bei einer wandernden Schauspielergesellschaft, und zwar verrichtete er diese Funktion beinahe 10 Jahre lang (von 1795 — 1804). 1805 war er in Amiens und noch in demselben Jahre ging er nach Paris, wo er sich als Gesanglehrer fixirte und bald als Romanzen-Komponist bekannt und beliebt wurde.

Außer Sachen des erwähnten Genres sind von ihm einige Kirchenstücke und Streichquartette im Druck erschienen.

Lambert, (spr. Langbähr), Michel, geb. zu Vivonne bei Poitiers im J. 1610, kam sehr jung nach Paris und wußte sich durch seine hübsche Stimme die Gunst des Cardinals Richelieu zu gewinnen, durch den er auch nachgehends Kapellmeister bei des Königs Kammermusik wurde. Von da ab drängte sich die feine Welt, um von ihm Singunterricht zu erhalten, und zog ihn auch, da er ein Mensch von Geist und Witz war, eifrig in ihre Gesellschaften. Als Komponist war er durch seine Lieder und kleinen Kammer-Kantaten ungemein beliebt und gewöhnlich wird ihm das Verdienst zugeschrieben, die französische Gesangmusik melodisch-beweglicher und eleganter gemacht zu haben. Er starb 1696 zu Paris und wurde an der Seite seines Schwiegervaters, des berühmten Lully, begraben. Eine Liedersammlung von ihm erschien 1666, und in einer zweiten, vermehrten Auflage 1687, in Paris bei Ballard. Einige kleinere Kirchenstücke hat er in Mscrpt. hinterlassen.

Lamberti, Luigi, geb. zu Savona am 22. Oktober 1769, machte seine musikalischen Studien bei Mariani, Kapellmeister an der Cathedrale seiner Vaterstadt, und wurde nachgehends auch dessen Nachfolger im Amte. Nachdem er dieses fünf Jahre lang bekleidet hatte, gab er es auf und führte von da ab ein unstätes und prekäres Leben. 1806 kam er nach Paris, hatte aber daselbst keine Anstellung und war noch im J. 1812 am Leben. Komponirt hat er die Opern: „L'amante schernito“, „Orfeo“ und „I due fratelli originali“, dann viele Kirchensachen verschiedener Art und mancherlei Instrumentalstücke, von denen auch Einiges — z. B. Sonaten für Klavier mit Violin- oder Flötenbegleitung — im Stich erschien.

Lamentabile, (ital.) klagend, eine Vortragsbezeichnung von gleicher Bedeutung wie Lagrimoso (s. d.).

Lamentation, (lat. lamentatio), Klage, Klagelied; daher Lamentationen die 3 Abschnitte der Klagelieder Jeremiä, welche in den katholischen Kirchen an den 3 letzten Tagen der Charwoche in dem ersten Nocturnus der Trauermetten gesungen werden.

Lamentoso, dasselbe was Lamentabile (s. d.).

La mi, bezeichnete in der Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone e nicht die Silbe la, sondern mi gesungen werden mußte. Dieser Fall kam vor, wenn sich die Modulation aus dem Hexachorde von g in das Hexachord von c in aufsteigender Tonfolge bewegte. So lange der Ton e bloß in dem Hexachorde von g als dessen 6te Stufe vorkam, fiel beim Solmisiren auf dieses e natürlich die Silbe la; bewegte sich die Melodie aber weiter hinauf, so daß auf den Ton e noch der Ton f folgte, so mußte nunmehr auf das e, weil es das untere Ende des halben Tones ausmachte, die Silbe mi gesungen werden, indem man sich dachte, daß nun die Melodie in einem andern Hexachorde, und zwar in dem von c sich bewegte, in welchem immer auf den Ton e die Silbe mi zu stehen kommt. Die Redensart: „Es läuft auf ein la mi hinaus“, welche man bei Dingen, die ein trauriges Ende nehmen, anzuwenden pflegt,

kommt daher, weil die vor Zeiten üblich gewesene melodische Endigungsformel, bei welcher sich die Melodie aus der 6ten Stufe des Hexachords herab in die 3te Stufe oder aus dem Ton **la** in den Ton **mi** bewegte (also um eine Quarte fiel), immer etwas Trauriges und das Gefühl nicht angenehm Berührendes hatte.

Lamia, eine berühmte Flötenspielerin des griechischen Alterthums, war in Alexandrien geboren, lebte aber lange Zeit in Athen, wo ihre Schönheit nicht minder als ihr Talent ihr viele Anbeter, und durch diese, ungeheure Reichthümer verschaffte. Später zog sie sich nach Alexandrien zurück, wo sie die Geliebte des Ptolemäus Soter wurde. Nachher gehörte Demetrius Poliorcetes zu ihren feurigsten Bewunderern und sie benutzte ihre Herrschaft über denselben zu Gunsten der Athener, denen Demetrius, nach seiner Eroberung Griechenlands, viele Vortheile gewährte. Aus Dankbarkeit wurde der L. in Athen ein Tempel errichtet unter dem Namen der **Venus Lamia**.

Lamiras, ein Poet und Tonkünstler des alten Grichenlands, aus Thrazien gebürtig, lebte noch vor Homer, und soll nicht nur die dorische Tonart erfunden haben, sondern auch der Erste gewesen sein, der den Gesang mit der Harfe begleitete.

Lamnatzeach, ein hebräisches Wort, das in vielen Psalmen-Ueberschriften vorkommt; wörtlich heißt es zu Deutsch: dem Ueberwinder, dem Sieger, und nach einigen Auslegern soll es so viel bedeuten, wie „dem Dirigenten". Die Ueberschrift des 61sten Psalms müßte also übersetzt werden: Dem Dirigenten der Reginoth (Saiteninstrumente).

Lamotte, (oder La Motte), Franz, einer der bedeutendsten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, geb. im J. 1751 zu Wien (nach Anderen in den Niederlanden). Es wird erzählt, daß ein speculativer Engländer sein (L's) frühzeitig sich kundgebendes Geigen-Talent habe ausbilden lassen, nachdem er ihn förmlich seiner Mutter abgekauft, und dann mit ihm auf Reisen gegangen sei, wo er sein Spiel als Erwerbsquelle benutzt habe. Diese Reisen begannen im Jahre 1767; jedoch hatte L. schon mehrere Jahre vorher Proben seiner ungewöhnlichen Fertigkeit abgelegt, indem er vor dem Wiener Hofe ein von ihm komponirtes Konzert vortrug. In dem genannten Jahre 1767 war er auch in Leipzig, wo ihn Gerber bei Hiller hörte, und in Prag, wo man neben seiner ungemeinen Fertigkeit im Blattspielen auch seine Geistesgegenwart bewundern konnte. Ein gewisser Boblizek nämlich, Secretär des Fürsten von Fürstenberg, wollte ihn auf die Probe stellen und komponirte zu dem Zwecke ein schweres Konzert in Cis-Dur, das L. nicht eher aufgelegt wurde, als bis das Ritornell anhub. Dieser, nicht verlegen, stimmte ganz unbemerkt seine Geige um einen halben Ton höher und spielte so, mit größter Gleichgültigkeit, das Konzert aus C-Dur; das Erstaunen der Zuhörer war natürlich allgemein. 1769 kam L. nach Paris und erregte auch hier Bewunderung; darauf ging er im folgenden Jahre nach London, gerieth hier aber, nachdem er seinen Adoptiv-Vater verloren hatte und ohne Aufsicht war, in schlechte Gesellschaft, machte Schulden und mußte endlich in's Gefängniß wandern. Aus demselben befreite ihn, nebst vielen Anderen, der von Lord Gordon angestiftete Pöbel-Aufstand, und er flüchtete sich nun nach Holland,

wo er aber schon im J. 1781 starb. — Seine Fertigkeit soll für die damalige Zeit ganz ausgezeichnet und besonders sein Staccato brillant gewesen sein. In Paris und London sind Violin-Konzerte und Sonaten von seiner Komposition im Stich erschienen.

Lampadarius, Joannes, alter musikalischer Schriftsteller, um 1300 Kirchensänger in Constantinopel. In der dasigen Patriarchalkirche nämlich waren damals 4 Sänger angestellt, 2 zur Rechten und 2 zur Linken des Altars. Der erste zur Rechten hieß der Principalsänger, und der zweite der Lampadarius, welches also wohl eigentlich nur der Amtstitel unsres Schriftstellers war; doch findet er sich nirgends anders genannt. Einen Traktat von ihm: „Τεχνολογία τῆς μουσικης τεχνης“ besaß der Pater Martini, und Burney fand in der königl. Bibliothek in Turin ein Manuscript aus dem 15ten Jahrhundert, in welchem mehrere Hymnen und Lobgesänge vorkamen, als deren Verfasser L. angegeben war.

Lamparelli, Antonio, geb. zu Turin im J. 1761 und daselbst auch vom Abbate Antoni in der Musik gebildet. Nach der Einnahme Turins durch den General Bonaparte ging L. nach Paris und ließ sich daselbst als Gesanglehrer nieder, hatte auch vielen Erfolg als Romanzen- und Chansonetten-Komponist. Nachgehends verließ er Paris ganz plötzlich, reis'te einige Zeit in den französischen Provinzen und ging endlich nach Lille, wo er im Jahre 1816 noch war. Von da entfernte er sich wieder eben so plötzlich wie aus Paris und erst 1820 entdeckte man ihn wieder in Troyes; von da ab fehlen aber die weiteren Nachrichten über ihn. — Ungefähr 11 Hefte Romanzen sind in Paris von ihm in den Druck gegeben worden.

Lampe, Johann Friedrich, kam 1725, nach seinem Vorgeben als Helmstädtischer Student, nach London und engagirte sich bei dem damaligen Opern-Orchester, wahrscheinlich als Fagottist, da Händel 1727 einen großen 16füßigen Fagott für ihn verfertigen ließ, der jedoch, aus uns unbekannten Gründen, so lange unbenutzt liegen blieb, bis Ashley ihn 1784 bei der großen Gedächtnißfeier zu Ehren Händels zum ersten Male wieder blies. 1730 verließ L. seine Stellung am Händel'schen Orchester und nahm ein Engagement am Coventgarden-Theater an, wo er auch die Musik zu mehreren Pantomimen verfertigte, wie z. B. zu dem „Dragon of Wantley“, welche allgemein gefiel. Auch setzte er 1732 für dasselbe Theater die Oper „Amalia“ und späterhin noch mehrere andere, darunter „Roger and Joan“, welche 1739 aufgeführt wurde. Er hatte sich schon damals mit der berühmten Sängerin Isabelle Young verheirathet, einer Tochter von Charles Young und einer Schwester der Mad. Arne, und war somit Mitglied einer bedeutenden und berühmten Künstlerfamilie geworden. 1749 verließ er London und hielt sich zwei Jahre in Dublin auf; nach dieser Zeit wandte er sich nach Edinburg, wo sich ihm die Aussicht auf ein sehr glückliches und bequemes Leben öffnete, als schon im Juli 1751 ein Fieber seinem auf 59 Jahre gebrachten Leben ein Ende machte. Man kennt von ihm auch einige theoretisch-didaktische Arbeiten: „A plain and compendious Method of teaching Thorough-Bass, after the most rational manner etc.“ (London, 1737); dann „The Art of Music“ (eine Elementar-Musiklehre, London, 1740).

Lampe, Johann (oder Georg Friedrich), gehörte zu den vorzüglichsten Tenoristen und überhaupt gebildetsten dramatischen Sängern des vorigen Jahrhunderts. Er war 1744 in Wolfenbüttel geboren und betrat 1779 zum ersten Male als Sänger die Bühne in Hamburg. Daß er bald ein Liebling des dortigen Publikums geworden sein muß, beweist die allgemeine Trauer, die sich verbreitete, als er 1788 einen Ruf an das Hoftheater in Schwedt annahm. In Hamburg hatte er nebenbei auch die Operette „Das Mädchen im Eichthale", mehrere Sinfonien und andere Orchesterstücke komponirt, die ihm einen solchen Ruf verschafft hatten, daß er, als das Schwedt'sche Hoftheater sich auflöste, ohne viele Mühe bloß durch Komponiren und Unterrichtgeben ein anständiges Auskommen fand. Er spielte nämlich auch sehr fertig Klavier, und gut Kontrabaß, sowie er im Unterrichtgeben eine besondere Geschicklichkeit besaß. Er starb in Schwedt in einem der ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Lamprus, der Lehrer des Aristoxenos, war aus Erythräa gebürtig und hat 3 Werke über Musik hinterlassen. Nach des Suidas Versicherung soll er eigentlich 452 Werke geschrieben haben; die über Musik aber wurden am meisten unter allen geschätzt. Sie handelten vom Flötenspielen, Flöten und anderen Instrumenten, von der Art die Flöten zu verfertigen, und endlich von der Musik überhaupt. Indeß ist, soviel bis jetzt bekannt, keins mehr davon vorhanden.

Lampugnani, (spr. Lampunjani), Giovanni Battista, geb. zu Mailand im J. 1706, schrieb schon frühzeitig mehrere Opern und war in seiner Vaterstadt als Lehrer der Musik und des Gesanges gesucht. 1743 ging er nach London, um daselbst als Galuppi's Nachfolger die italienische Oper zu dirigiren, für die er auch mehrere Werke lieferte, z. B. „Alfonso", „Roxana", „Tigrane". Nach Italien zurückgekehrt (wahrscheinlich um 1754), lebte er wieder in Mailand, gab daselbst wieder Unterricht und komponirte noch Verschiedenes, bis er (nach Gervasoni) kurz nach dem J. 1772 starb. — Sein Styl hatte viel Aehnlichkeit mit dem Hasse's; besondere Vorzüge aber werden ihm in Beziehung auf die Deklamation der Recitative und auf die Instrumentation zugeschrieben. — Außer den schon angeführten Opern sind noch folgende zu nennen: „Ezio" (Mailand, 1737), „Angelica e Medoro" (Mailand, 1838), „Demofoonte" (ibid. 1738), „Candace" (ibid. 1740), „Alceste" (London, 1745), „Alessandro in Persia" (London, 1748), „Siroë" (Mailand, 1755), „Artaserse" (Mailand, 1757), „Amor contadino" (Lodi, 1766). — Von seinen Kompositionen anderer Gattungen sind Kirchenstücke, Sinfonien und andere Instrumentalstücke zu nennen.

Lance, (spr. Langß') Chevalier de la, ein guter Musikdilettant, war zu Verdun geboren, trat in Militärdienste und stand nachgehends als Offizier bei den Gardes françaises in Paris. Nach dem Ausbruch der französischen Revolution emigrirte er und ging nach Frankfurt a. M., wo er sich eine Zeit lang durch Ertheilen von Musik-Unterricht seinen Lebensunterhalt verdiente, und 1797 sehen wir ihn in Schlesien, wo er in dem Hause eines Edelmanns ebenfalls als Musiklehrer fungirte. Nach dem 18ten Brumaire erhielt er die Erlaubniß nach Frankreich zurückzukehren und lebte von da ab zurückgezogen in seiner Vaterstadt Verdun, ohne daß weitere Kunde über ihn in die Oeffentlichkeit

gelangt wäre. — Von seinen fließenden und angenehmen Kompositionen sind Gesänge, Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, Variationen, Klavier-Trio's und Quartette, Tänze u. s. w. im Druck erschienen.

Landgraf, Bernhard, geb. am 25. Juni 1816 zu Dielsdorf im Großherzogthum Weimar, wurde in seinem 14ten Jahre zu dem Stadtmusikus in Jena in die Lehre gethan und fungirte dann in der Zeit von 1837—1840 als Solo-Klarinettist bei dem 32sten Infanterie-Regiment zu Erfurt. Nach dieser Zeit wählte er Leipzig zu seinem Aufenthaltsorte und trat daselbst 1844 in's Orchester, wo er auch augenblicklich noch ist. — L. gehört ganz gewiß zu den vorzüglichsten deutschen Klarinett-Virtuosen; seine Fertigkeit ist bedeutend und sein Ton ganz wunderschön, so wie er auch in seinen vielfältigen öffentlichen Konzert-Vorträgen eine feine und geschmackvolle Executirung darlegt.

Landgraff, Johann Friedrich, geb. zu Schloß-Wippach, einem Amtsflecken unweit Erfurt, am 21. Mai 1683, erhielt den ersten Klavier-Unterricht bei dem Organisten an der Kaufmannskirche in Erfurt, Gutgesell. Unter welcher Leitung er sich später fortbildete, ist nicht bekannt. 1705 ward er Gutgesell's Nachfolger und zugleich Collaborator an einer Schule zu Erfurt. Gestorben ist er am 4. April 1744, viele Kompositionen, namentlich im Kirchenstyle, handschriftlich hinterlassend, die ihrer Zeit geschätzt waren, aber nicht auf uns gekommen sind.

Landi, Stefano, geb. in Rom zu Ende des 16ten Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kirche des Santo in Padua und an Sta. Maria in Monte; dann kehrte er nach Rom zurück, wo er Beneficiat an San Pietro in Vaticano und 1629 in das Kollegium der päbstlichen Sänger aufgenommen wurde. Gestorben ist er wahrscheinlich um 1640. — Man hat von ihm Madrigalen, Messen, Psalmen, ein- und zweistimmige Arien, das geistliche Drama, „il Santo Alessio" und das Pastorale „La morte d'Orfeo" — was Alles von 1619 bis 1639, theils zu Venedig und theils zu Rom im Druck erschien.

Landino, Francesco, auch Francesco Cieco (der Blinde) genannt, weil er in seiner Kindheit schon durch die Blattern das Augenlicht verloren hatte, und ferner Francesco degli Organi, wegen seines großen Talentes im Orgelspielen. Er war um 1325 in Florenz geboren und sein Vater war ein Maler von einigem Ruf. In Florenz ist er auch im J. 1390 gestorben. Viel mehr von seinen Lebensumständen weiß man nicht, trotzdem daß er eine musikalische Größe seines Jahrhunderts war. Lange Zeit war auch Nichts von seinen Kompositionen bekannt, bis Fétis auf der pariser Bibliothek in einem Manuscripte aus dem Anfange des 15ten Jahrhunderts, das italienische Lieder enthält, auch fünf dergleichen von L. entdeckte. Eines davon theilte er in dem Jahrgang 1827 seiner Revue musicale (pag. 111 ff.) mit, und bewies dadurch, daß man zu Ende des 14ten und zu Anfang des 15ten Jahrhunderts schon vollkommen dreistimmig setzte und daß L's Kompositionen vor denen seiner Zeitgenossen sich durch harmonischen und melodischen Reiz ausgezeichnet haben.

Landriano, Carlo Antonio, aus Mailand gebürtig, blühete um die Mitte des 17ten Jahrhunderts und war besonders als Sänger berühmt. Picinelli erhebt ihn als Sopranisten in seinem Aten. dei lett. Milan., pag. 106 zu einem

wahren Wunder. Seine größten Triumphe soll er bei den Festen gefeiert haben, die bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Parma, Odoardo Farnese, veranstaltet wurden. Reich beschenkt kehrte er von denselben nach Mailand zurück und erhielt dann dort die Organistenstelle an San Rafaele, neben welcher er jedoch auch als Sänger am Dom fungirte. Er starb schon im 33sten Jahre seines Lebens, ein einstimmiges Motettenwerk hinterlassend, das 1655 zu Mailand im Druck erschien.

Lanfranco, Giovanni Maria, auf Parmasanischem Gebiet geboren, lebte zu Anfang des 16ten Jahrhunderts und war Kapellmeister am Dom zu Brescia. Er ist nur noch bekannt durch das Werk: „Scintille ossia regole di musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note misurate, le proportioni e tuoni, il contrapunto e la divisione del monocordo, con la accordatura de' varii stromenti etc.“, welches 1533 zu Brescia erschien und seines gelehrten Inhalts von seinen Zeitgenossen sehr hoch geschätzt wurde. Ueber das jetzt sehr selten gewordene Buch giebt Forkel in seiner Literatur pag. 277 und 278 ausführlichere Nachricht.

Lang, Alexander, geb. zu Regensburg am 6. März 1806, als der Sohn des fürstlich Thurn- und Taxis'schen Hof-, Justiz- und Domainen-Rathes G. J. Lang. Schon in der frühesten Kindheit entwickelte er ein unverkennbares Talent für Musik, welches von seinen diese Kunst selbst liebenden und übenden Eltern nach Möglichkeit gepflegt wurde. Von der Mutter lernte er Notenlesen, Takteintheilung u. dgl. mehr, und vom Vater erhielt er den ersten Unterricht in der allgemeinen musikalischen Theorie und im Klavierspielen. Sein Hauptlehrer aber war ein vieljähriger Freund seines elterlichen Hauses, der vormals an der Abtei Ober-Marchthal in Schwaben angestellt gewesene Chorregent und Capitular Anton Braig, welcher damals in Regensburg privatisirte und den talentvollen Alexander in die eigentlichen Mysterien der Kunst einweihte. Auch als Student der Jurisprudenz auf den Universitäten Erlangen und Heidelberg vernachlässigte L. die Musik nicht und verdankte seinem Eifer für dieselbe insbesondere in Heidelberg die vorzügliche Gewogenheit und Zuneigung des berühmten Rechtslehrers, Professors Thibaut, welcher ihm die Schätze seiner unschätzbaren Sammlung alt-klassischer Musik zugänglich machte. Nachdem er sich zu Erlangen als Professor der Rechte habilitirt hatte, gründete er 1834 den musikalischen Verein „Cäcilia“, dessen Direktor er bis zu seinem Tode war, der leider schon am 18. Februar 1837 erfolgte. — Komponirt hat L. Mancherlei — Lieder und Gesänge, Klaviersachen u. s. w. — wovon auch Einiges in Druck erschienen ist.

Lang, Ernst Joseph Benedikt, Harfenspieler und Maler, geb. zu Ilmenau im Hennebergischen im J. 1759, war auf der Harfe und im Malen ein Schüler seines Vaters, Kilian L. (der in herzogl. weimarischen und dann in hildburghausischen Diensten gestanden), und war in seinem 6ten Jahre schon so weit, daß er sich am hildburghausischen Hofe auf der Harfe konnte hören lassen. Einige Jahre darauf veränderte der Vater seinen bisherigen Aufenthalt und zog nach Nürnberg, wo dann der Sohn bei dem Kapellmeister Gruber nicht allein auf dem Klavier und der Violine, sondern auch im Generalbaß und der Kom-

position Unterricht nahm und sich theils durch diesen, theils aber und noch mehr durch seinen eigenen Fleiß und sein natürliches Talent zu einem der geachtetsten Virtuosen und Komponisten seiner Zeit bildete. 1782 ging er auf Reisen durch Schwaben und die Schweiz und von da über Straßburg, wo er sich längere Zeit aufhielt, nach den Niederlanden. In Brüssel ward er Mitglied der Kapelle des Grafen von Ahrenberg; Privatverhältnisse aber nöthigten ihn, bald wieder seinen Abschied zu nehmen, und er ging nun nach Nürnberg zurück, wo er sich durch Unterrichtgeben, Komponiren und Malen seinen Unterhalt verdiente. In diese Zeit fallen die Harfen-Konzerte, welche von ihm bekannt geworden sind, die Sonate für Harfe und Violine und die Kompositionen der Gedichte von Bürger, welche in Nürnberg gedruckt wurden. — Gestorben ist L. schon am 6. Mai 1785.

Lang, Gebrüder Franz und Martin, bedeutende Horn-Virtuosen in den letzten Decennien des vorigen und anfangs des laufenden Jahrhunderts. 1) Franz L., wurde am 23. November 1751 zu Mannheim geboren, hatte bei dem dasigen Hofmusikus Zwini Unterricht auf dem Horn und spielte schon in seinem 8ten Jahre öffentlich. 1763 bereits wurde er als Hofmusikus angestellt und 1773 heirathete er die Tochter des Musikdirektors Stamitz, eine vortreffliche Sängerin am Mannheimer und dann am Münchener Theater. Später machte er mit seinem Bruder Martin große und erfolgreiche Kunstreisen und 1801 war er noch in der Münchener Hofkapelle. — 2) Martin L., wurde zu Mannheim am 21. Juni 1755 geb. und erhielt ebenfalls von Zwini Unterricht auf dem Horn. 1778 wurde er in der Münchener Kapelle angestellt, gab 1784 in Wien mit Erfolg Konzerte und reiste dann mit seinem Bruder, besonders in Italien. — Eine Tochter von Franz L. war Catharine L., eine ausgezeichnete Sängerin. Sie wurde im November des Jahres 1774 in Mannheim geboren, erhielt zuerst Gesangs-Unterricht bei Dorothea Wendling und begab sich dann 1789 nach Italien, wo sie in Padua Pacchiarotti's Unterweisung genoß. Zwei Jahre darauf debütirte sie mit ungemeinem Succeß auf dem Theater zu Mantua und sang dann mehrere Jahre lang auf den bedeutendsten Bühnen Oberitaliens, sich mit Ruhm neben Künstlern wie Crescentini, Marchesi und Matucci behauptend. Eine Krankheit des Kehlkopfes nöthigte sie aber die Bühne zu verlassen und sie kehrte nach München (wo ihr Vater seit 1778 war) zurück und verheirathete sich daselbst 1796 mit dem Sänger Zuccarini, lebte aber nur noch bis zum 4. Mai 1803; eine Kehlkopfschwindsucht war die Ursache ihres Todes. — Martin L. hatte einen Sohn, Theobald mit Vornamen, welcher 1783 zu München geb., sich frühzeitig zum Violinspieler bildete und schon 1798 in der Hofkapelle seiner Vaterstadt angestellt wurde. 1802 erhielt er ein Engagement im stuttgarter Orchester, behielt aber nur zwei Jahre seine Stelle und kehrte nach München zurück, wo er 1808 die Sängerin Regine Hitzelberger (s. Hitzelberger) heirathete. Außer diesem Theobald hatte Martin L. noch einen Sohn, Franz Xaver, der 1785 in München geb. war und sich zu einem guten Fagottisten gebildet hatte, als welcher er in der Münchener Kapelle angestellt war; ferner zwei Töchter,

Margarethe und Josephine, welche beide gute Sängerinnen waren. Margarethe war 1788 und Josephine 1791 zu München geboren.

Lang, Johann Georg, geb. in Böhmen 1724, studirte die Komposition in Neapel, wo er sich um 1749 aufhielt. Dann reiste er als Klavier- und Violinvirtuos in Italien, kam endlich nach Deutschland zurück und ging 1760 in die Dienste des Fürst-Bischofs Clemens Wenzeslaus von Augsburg. Nachher ging er mit demselben nach Trier, wo er als Konzertmeister angestellt wurde. Im Druck erschienen von ihm Sinfonien, Klavier-Konzerte, Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello, Trio's für Klavier- und Streichinstrumente, kleinere Klavierstücke und Orgelsachen.

Langbecker, Emanuel Christian Gottlieb, sehr vortheilhaft bekannt besonders als Forscher auf dem Gebiete des evangelischen Kirchenliedes und der evangelischen Choralmusik, ward am 31. August 1792 zu Berlin geb., besuchte daselbst das Gymnasium zum grauen Kloster und war im Begriff sich dem Studium der Medizin zu widmen, als der Einfall der Franzosen in die preußischen Lande ihn daran hinderte. Er wandte sich deshalb zu dem Geschäfte seines Vaters, der eine Wollenwaaren-Fabrik besaß, und trieb nun in müßigen Stunden mit besonderm Eifer auch das Studium der deutschen Literatur. Vorzüglich richtete er in dieser Beziehung seine Thätigkeit auf das deutsch-evangelische Kirchenlied. Seine liturgischen Versuche, namentlich seine Gedichte und Lieder, machten ihn der Prinzessin Wilhelmine von Preußen bekannt, welche ihn bei ihrem jüngsten Sohne, dem Prinzen Waldemar, als Sekretär anstellte, in welchem Amte er bis an seinen Tod verblieb, der am 24. Oktober 1843 erfolgte. — Unter seinen Schriften sind herauszuheben: „Das deutsch-evangelische Kirchenlied" (eine historisch-ästhetische Abhandlung zur dritten Jubelfeier des Augsburgischen Confession verfaßt, Berlin 1830); „Johann Crüger's, von 1622—1662 Musikdirektor an der St. Nikolaikirche zu Berlin, Choral-Melodien, aus den besten Quellen nach dem Original mitgetheilt und mit einem kurzen Abrisse des Lebens und Wirkens dieses geistlichen Lieder-Komponisten begleitet, nebst dem Bildnisse Johann Crüger's" (Berlin, 1835); „Gesangblätter aus dem 16ten Jahrhundert mit einer kurzen Nachricht vom ersten Anfange des evangelischen Kirchenliedes und dem Entstehen der Gesangblätter, nebst einer Literatur derselben aus dieser Zeit" (Berlin, 1838); „Paul Gerhardt's Leben und Lieder" (Berlin, 1841). Endlich war L. auch Mitherausgeber des „Geistlichen Liederschatzes" (erste Aufl. 1832, zweite Aufl. 1840), in welchem sich viele seiner eigenen Lieder befinden, die aber zum Theil schon früher in den beiden Sammlungen seiner Gedichte (Berlin, 1824 und 1829) erschienen waren.

Lange, (lat. Langius), Hieronymus Georg, aus Havelberg in der Mark, lebte zu Ende des 16ten Jahrhunderts in Breslau, zeichnete sich besonders durch gute musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten aus, und starb, an Händen und Füßen gelähmt, im Spitale am 1. Mai 1587. — Erschienen sind von ihm mehrere 4—8stimmige Cantiones sacrae in zwei Theilen (Nürnberg, 1580 und 1584) und dreistimmige Gesänge, die aber erst nach seinem Tode 1618 zu Erfurt gedruckt wurden.

Lange, Joseph, ein bedeutender deutscher Schauspieler, auch Komponist, Klavierspieler und Maler. Er ward in Würzburg im J. 1751 geboren und ging, um sein Talent in Malerei und Musik weiter auszubilden, nach Wien. Hier war ein älterer Bruder von ihm als Privatsekretär angestellt. Beide Brüder hegten gleiche Liebe für das deutsche Theater, für welches in jener Zeit eben in Wien eine gute Zeit anzufangen schien. Mit anderen jungen Leuten, die Talent und Liebe für die dramatische Kunst zeigten, errichteten sie ein Liebhabertheater. Auf diesem sah sie Hofrath von Sonnenfels, und überzeugt von ihrem außerordentlichen Talente, beredete er sie, sich ganz der Bühne zu widmen. Dies war 1770. Der ältere Bruder aber starb bald, und nun strebte Joseph allein, durch Studium sich zu einem wirklich großen Bühnenkünstler aufzuschwingen. In jeder Beziehung ward er bald ein Liebling des Wiener Publikums, und vornehmlich ward er in der Rolle des Hamlet bewundert. Als Komponist ward er besonders 1796 durch seine Operette „Adelheid von Ponthieu" allgemeiner bekannt. Er hatte die Komposition unter den besten Meistern Wiens studirt, und dort war er schon längst als Klavierspieler, Lieder- und Tanzkomponist beliebt, als jene Operette seinen Namen auch in weitern Kreisen verbreitete. Seine musikalischen Beschäftigungen setzte er auch noch fort, als er das Theater verlassen hatte, und daneben auch seine Malerstudien, denen man werthvolle Bildnisse dramatischer Künstler und sogar auch einige Altarblätter, z. B. eins in der Nikolsburger Kirche, verdankt. Gestorben ist er 1827 zu Wien. — Seine Frau, mit der er sich um 1780 verheirathet hatte, Louise Maria Antonie, geborene Weber, war eine Schwägerin Mozart's und eine ausgezeichnete Sängerin. Sie war zu Mannheim geboren und betrat daselbst im J. 1779 zuerst die Bühne; darauf fand sie ein Engagement bei der Oper in Wien und ging nach Ablauf desselben auf Reisen. 1791 nach Wien zurückgekehrt, trat sie wieder in ihre frühere Stelle, die sie aber 1795 Unannehmlichkeiten halber selbst wieder aufgab, um sie nach kurzem Zeitraume gegen eine andere am Schröderschen Theater in Hamburg zu vertauschen. Von hier aus wurde sie 1798 an die deutsche Oper zu Amsterdam berufen. Es ist nicht bekannt, wie lange sie überhaupt am Theater geblieben ist; als sie dasselbe aber verließ, wählte sie Frankfurt a. M. zu ihrem Wohnsitz und starb daselbst im J. 1830.

Langer, Hermann, geb. am 6. Juli 1819 zu Höckendorf bei Tharand, wurde im väterlichen Hause und später in Oschatz zum Lehrerberuf vorbereitet, wobei ihm aber Klavier- und Violinspielen, Harmonielehre, Gesang Lieblingsbeschäftigungen waren. Einige Dresdener Kammersänger nahmen seine gute Tenorstimme wahr und überredeten ihn, sich zum Opernsänger auszubilden; jedoch war zu diesem Behuf die väterliche Einwilligung nicht zu erlangen. 1840 ging er nach Leipzig und studirte hier Philosophie, höhere Pädagogik und Musik; letztere unter des Organisten C. F. Becker Leitung. Theologische Studien begann er nachgehends auch, gab sie aber, wie überhaupt die ganze wissenschaftliche Carrière, wieder auf und widmete sich ausschließlich der Musik. 1843 wurde er Organist an der Universitäts-Kirche in Leipzig und noch in demselben Jahre Direktor des Universitäts-Gesangvereins der „Pauliner"; 1845 wurde er zum Lehrer des liturgischen

Gesanges an der Universität bestellt, übernahm 1855 die Musikdirektorstelle am zweiten leipziger Konzertinstitut — dem Musikverein „Euterpe" — und wurde 1856 Dirigent des Gesang-Vereins „Orpheus". Allen diesen Stellen und Aemtern steht er augenblicklich noch vor und ist nebenbei als Musiklehrer viel beschäftigt, so wie er seit 1857 auch an der Universität noch Vorlesungen über Geschichte des liturgischen Gesanges und Musikgeschichte überhaupt zu halten hat. Als Dirigent der genannten Gesangvereine leistet er sehr Wackeres.

Langius, s. Lange, Hieronymus Georg.

Langlé, s. Anglé, Franz Maria l'.

Langsam, s. die Art. Lahm und Tempo.

Languente und **Languido,** (ital.) schmachtend, weich; eine Vortragsbezeichnung die sich selber erklärt.

Laniere oder **Lanieri,** Nicolá, in Italien im J. 1568 geb., war zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister des Königs Carl I. von England und bei den Engländern damals sehr berühmt. Nebst Coperario hatte er das so eben erfundene Recitativ aus seinem Vaterlande nach England verpflanzt, namentlich durch einige sogenannte Masquen, die er komponirte und aufführen ließ. Aus einer derselben — „Luminalia, or the festival of light" — hat Smith in seiner „Musica antiqua" eine Arie mitgetheilt. — L. war zugleich ein geschickter Maler und Kupferstecher; sein von ihm selbst gemaltes Bildniß befindet sich noch jetzt in Oxford. Auch hat ihn Vandyk in der Figur Davids, wie er die Harfe spielt, gemalt. Gestorben ist er zu London in hohem Alter.

Lanner, Joseph, der berühmte Tanz-Komponist, geb. am 11. April 1801 zu Wien, wo sein Vater Handschuhfabrikant war. Er zeigte schon von Jugend an eine entschiedene Hinneigung zur Musik, brachte es auf der Violine ohne besondern Unterricht zu einer großen Fertigkeit und studirte die Komposition ganz ohne Anleitung blos nach theoretischen Lehrbüchern. Bald vereinigte er sich mit einigen gleichgesinnten Jünglingen seines Alters, arrangirte beliebte Opernpieçen, Ouvertüren, Märsche u. s. w. als Quartette und Quintette, versuchte auch die eigene Schöpfungskraft an mehreren Tanzparthien, übte Alles sorgfältig und genau nuancirt mit seinen Genossen ein und producirte nach und nach Fremdes und Eigenes auch öffentlich. Mit dem vergrößerten Antheil erwuchs nun allmählig aus dem bescheidenen Quintettchen ein vollständig besetztes Orchester und mit diesem wurde er der anziehendste Magnet der Wiener Erlustigungsörter und das Idol aller Tanzlustigen auf öffentlichen und Privatbällen. Seine Tänze sind aber auch voller Leben und Anmuth, reizend und gemüthlich in der Melodik, interessant in der Harmonik, sprühend in der Rhythmik und pikant in der Instrumentirung. L. war der Erste, welcher den Walzer aus den engen Grenzen einiger bloß achttaktigen Reprisen heraustreten ließ, der ihn intensiv und extensiv erweiterte und zu einer ordentlichen Kunstform machte. Was er außer den Tänzen verschiedener Art noch geschrieben, sind Märsche, Potpourri's, eine Ouvertüre zu dem Zaubermährchen: „Der Preis einer Lebensstunde" und die Musik zu einer Pantomime. Die Zahl seiner gedruckten Kompositionen übersteigt 200. Mit seinem Orchester machte er mehrere Reisen innerhalb der österreichischen

Monarchie; in's Ausland ist er, aus uns unbekannten Gründen, nie gekommen. Zum Kapellmeister des zweiten Bürgerregiments und zum Ehrenbürger von Wien ernannt, starb er am 14. April 1843 zu Oberdöbling bei Wien. Die ganze österreichische Hauptstadt trauerte um ihren Liebling und mehr als 20,000 Menschen folgten seiner Leiche.

Lannoy, (spr. Lannoa), Eduard Freiherr von, geb. zu Brüssel im December des Jahres 1787, verließ sehr früh mit seiner Familie, welche nach der Invasion der Franzosen aus Belgien emigrirte, sein Vaterland, und ließ sich mit derselben zu Gratz in Steyermark nieder. Hier begann er auch seine wissenschaftlichen Studien, welche er in Brüssel, wohin er 1801 zurückgekehrt war, fortsetzte, und dann in Paris vollendete. Zu Ende des Jahres 1806 kehrte er nach Steyermark zurück und lebte seit 1818 abwechselnd in Wien und auf seinem Landgute bei Marburg (Steyermark). Von 1830 an war er Mitleiter des wiener Conservatoriums (dessen Vorsteher er bis 1835 war) und des Concert spirituel. Gestorben ist er am 28. März 1853. — Er hat sich als Komponist, als Dichter und auf dem Felde der musikalischen Kritik mehrfach versucht. Seine deutschen und französischen Gedichte und Aufsätze vermischten Inhalts befinden sich in mehreren Taschenbüchern und Zeitschriften zerstreut. Von seinen Kompositionen sind im Stiche erschienen: Sonaten für Klavier, mit und ohne Begleitung, ein Trio für Klavier, Klarinette (oder Violine) und Violoncell, ein Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, Märsche, Tänze, Rondo's, Variationen für Klavier, Violin-Variationen, Lieder u. s. w. Außerdem sind von seinen Arbeiten noch zu erwähnen: einige Sinfonien, Ouvertüren, Solostücke für verschiedene Instrumente; die Opern: „Margarethe oder die Räuber", „Die Morlaken", „Libussa", „Kätli"; die Melodramen: „Ein Uhr", „Der Mörder", „Emmy Teels", „Die beiden Galeerensclaven", „Der Löwe von Florenz", „Der schwarze Aba"; Ouvertüre und Zwischenakte zu „Czar Iwan"; Cantaten u. s. w.

Lanzetti, Salvatore, ein berühmter Violoncell-Virtuos des vorigen Jahrhunderts, war zu Anfang desselben in Neapel geboren und kam in die Dienste des Königs von Sardinien. In Turin starb er auch um 1780 in hohem Alter. 1736 kamen in Amsterdam zwei Bücher Violoncell-Sonaten heraus, die eine große Verbreitung fanden; nach der Zeit auch in derselben Stadt „Principes du doigter pour le Violoncelle dans tous les tons".

Lanzi, Petronio, in der zweiten Hälfte der vorigen Jahrhunderts Kapellmeister in Bologna, wurde zwei Mal zum Präsidenten der philharmonischen Akademie gewählt und ließ im J. 1770, bei Gelegenheit seiner zweiten Wahl, in der Kirche S. Giovanni in Monte eine Messe seiner Komposition aufführen, von der Burney in seinem musikalischen Reise-Tagebuch mit großem Lobe spricht.

Lapini, Carlo, zu Siena im J. 1724 geb., war ein ausgezeichneter Musiker, der aber durch die Schuld seines indolenten, launenhaften und unzugänglichen Wesens wenig bekannt geworden ist. Er studirte die Musik unter der Leitung Franco Franchini's, Kapellmeisters an der Stiftskirche zu Siena und wurde 1743 Organist an derselben. 1757 wurde er seines Lehrers Nachfolger

als Kapellmeister und bekleidete seine Stelle 45 Jahre lang. Gestorben ist er am 28. Oktober 1802, viele Kirchensachen in Mscpt. hinterlassend, unter denen besonders ein Requiem, bei Gelegenheit des Todes der Kaiserin Maria Theresia komponirt, für bedeutend galt.

Lapis, Santo, in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Bologna geb., lebte meistentheils zu Venedig, wo er Unterricht im Gesang und auf der Mandoline gab und 1729 und 1730 die Opern: „La Generosità di Tiberio" und „La Fede in Cimento" zur Aufführung brachte. In seinen spätern Jahren soll es ihm sehr kümmerlich gegangen sein und er, um eine feste Stellung zu suchen, auf Reisen sich begeben haben; so war er 1762 in Amsterdam, wo er mehrere Gesang- und Instrumentalsachen herausgab. Ob er daselbst gestorben, oder wieder nach Italien zurückgekehrt ist, weiß man nicht.

Lappi, Pietro, geb. zu Florenz in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, wurde Geistlicher und nachgehends (1601) Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria delle Grazie in Brescia. Von 1600—1629 sind, hauptsächlich zu Venedig, Kirchenkompositionen von ihm im Druck erschienen — Messen, Motetten, Psalmen zu 4 bis 8, auch mehr Stimmen.

La re bezeichnet in der Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone a oder d nicht die Silbe la, sondern re gesungen wurde, als man nämlich nur noch die Guidonischen 6 Silben (ohne si) hatte. Bei dem Tone a war dies der Fall, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von c sich aufsteigend in den Hexachord von g bewegte, wo dann auf dem Tone a, auf welchen la fallen mußte, um weiter fortzuschreiten, ein neuer Hexachord, von g anfangend, gedacht und somit die Silbe re gesungen wurde. Bei dem Tone d war es in gleicher Weise der Fall, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von f in den Hexachord von c hinaufstieg.

Larghetto, das Diminutiv von Largo (s. d.).

Largior, s. Fistula.

Largo = breit, gedehnt, die Bezeichnung des langsamsten Tempo's, auch öfters mit noch näheren Bezeichnungswörtern versehen, z. B. L. assai = sehr langsam, L. di molto (ebenso), L. ma non troppo = nicht gar zu langsam, L. un poco = etwas langsam. Larghetto bezeichnet eine minder langsame Bewegung als Largo.

Larrivé, s. Arrivé, Henri l'.

Larue oder **De Larue,** (spr. Larüh), Pierre, lat. Petrus Platensis, ein Contrapunktist, zu Ende des 15ten und zu Anfang des 16ten Jahrhunderts lebend. Nach Glarean (Dodecachord., pag. 134) soll er ein Franzose von Geburt gewesen sein; die allgemeinere Annahme aber macht ihn zum Niederländer. Er lebte im Anfang des 16ten Jahrhunderts in Antwerpen, wo er Kapellmeister war, hat aber wahrscheinlich vorher Italien besucht, wie viele andere niederländische Tonkünstler, denn man findet Kompositionen von ihm unter den Manuscripten im Archiv der päbstlichen Kapelle, und Messen in den beiden ältesten zu Rom und Venedig gedruckten Sammlungen des Petrucci da Fossombrone und des Antiquis de Montona. Ferner befinden sich Messen von ihm

in zwei schönen Manuscripten auf der Brüsseler Bibliothek; dann Motetten in der Petrucci'schen Sammlung „della Corona“ (1505) und in einer zu Nürnberg 1564 erschienenen Collection. Forkel in seiner Musikgeschichte (Bd. II. pag. 616) hat ein „Lauda anima mea Dominum“ von L. in Partitur mitgetheilt, ebenso Glarean 4 Fragmente in seinem Dodecachord.

Laruette, (spr. Larüätt'), Jean Louis, geb. zu Toulouse am 27. März 1731, debütirte als Tenorist an der Opéra-comique zu Paris im J. 1752 und war überhaupt bis zum J. 1779 an der Bühne, während dieser Zeit besonders als Darsteller bewundert. Gestorben ist er zu Toulouse, im Januar 1792. Er hat auch einige Opern komponirt, die bei ihrem Erscheinen einigen Erfolg hatten, z. B. „Le Docteur Sangrado“, „L'heureux Déguisement“, „Le Médecin de l'amour“, „L'Ivrogne corrigé“, „Cendrillon“, „Le Dépit généreux“. — Seine Frau, eine geborene Villette, debütirte in ihrem 18ten Jahre (1758) an der großen Oper, trat dann aber zur Opéra-comique über und wurde in den Opern von Monsigny und Gretry außerordentlich gern gesehen und gehört.

Lafalette, Joubert de, zu Grenoble im J. 1762 geb., trat frühzeitig als Offizier bei der Artillerie ein, wurde in den Kriegen der Republik Brigadegeneral und später Inspecteur der Artillerie. Gestorben ist er zu Grenoble im Jahre 1832. — Man hat von ihm mehrere musikalische Schriften, z. B. „Sténographie musicale, ou manière abrégée d'écrire la musique, à l'usage des compositeurs et des imprimeurs“ (Paris, 1805), ein Werk, in dem er die Methode empfiehlt: statt der Noten die Buchstaben c d e f g a h anzuwenden, mit Punkten oben und unten zur Unterscheidung der Octaven und mit besonderen Zeichen für die Kreuze, Bee, Quadrate, Takteintheilungen u. s. w. — eine Methode, die der gemeinüblichen der Notenschrift gegenüber wahrlich keine Erleichterung oder gar Verbesserung bietet; ferner einige kleine Schriften über eine neue Art die Klaviere zu stimmen, und endlich sein bestes Werk: „Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne et sur le genre enharmonique des Grecs; avec une dissertation préliminaire, rélative à l'origine du chant, de la lyre et de la flûte attribuée à Pan (Paris, 1810, 2 Bde.).

Lasceux, (spr. Lassöh), Guillaume, geb. zu Poissy den 3. Februar 1740, machte in dieser kleinen Stadt seine ersten musikalischen Studien und wurde mit 18 Jahren Organist in dem Flecken Chevreuse. Darauf ging er 1762 nach Paris, studirte unter Noblet, einem nur mittelmäßigen Musiker, die Komposition und wurde 1769 Organist an der Kirche St. Etienne-du-Mont und an der des Seminars St. Magloire. Später wurde er seines Lehrers Nachfolger als Organist an der Kirche des Mathurins und am Collége de Navarre. Gestorben ist er zu Paris im J. 1817. Er hat Orgel- und Klaviersachen verfaßt und herausgegeben, von denen die letzteren besser sind als die ersteren; ferner hat man von ihm Kirchenstücke, Streichquartette und eine Orgelschule, welche letztere aber Mscrpt. geblieben ist, und endlich hat er auch einige komische Opern an kleinen Theatern aufführen lassen.

Laska, 1) Franz, einer der besten Orgelspieler Böhmens, geb. zu Chorenschitz (in Böhmen) am 2. Mai 1750, machte seine musikalischen und wissenschaftlichen Studien in Prag und trat dann 1770 in den Benediktinerorden. Nach Aufhebung seines Klosters zog er sich nach Mokatzow zurück, wo er am 19. Januar 1795 als Pfarr-Verweser starb. Er hat Orgelstücke im Mscrpt. hinterlassen. — 2) Joseph L., geb. zu Ruhmburg in Böhmen am 18. März 1738, und gestorben zu Prag am 30. November 1805, war einer der geschätztesten Saiten-Instrumentenmacher zu Ende des vorigen Jahrhunderts, dessen Violinen, Harfen und Lauten besonders in hohem Werthe standen.

La sol, in der Guidonischen Solmisation der Ton d, wenn nämlich auf diesen nicht die Silbe la, sondern sol gesungen werden mußte, was allemal der Fall war, wenn die Melodie aufwärts aus dem Hexachord von f in den von g überging. Es verhielt sich also damit eben so, wie mit La re, wenn der Hexachord von f in den von c hinaufstieg.

Lasser, Johann Baptist, Sänger und Komponist, geb. zu Steinkirchen in Unter-Oesterreich am 12. August 1751, machte zuerst wissenschaftliche Studien in dem Seminar zu Linz, ging aber dann nach Wien, wo er vom Unterrichtgeben in der Musik lebte. Nachdem er sich im J. 1781 mit einer Sängerin verheirathet hatte, ging er selber zum Theater und zwar debütirte er als Tenorist zu Brünn. Nach dreien Jahren übernahm er die Direktion des Theaters zu Linz, und 1788 spielte und sang er zu Grätz. Hier bewährte er sich als gewandter dramatischer Komponist, indem er folgende Operetten schrieb: „Das wüthende Heer", „Die glückliche Maskerade", „Der Kapellmeister", „Die kluge Wittwe", „Die unruhige Nacht", „Die Modehändlerin", „Der Jude", welche alle viel Glück machten. 1791 ward er als churfürstl. Hof- und Kammersänger nach München berufen und das erste dramatische Werk, welches er hier in Musik setzte, war das Vorspiel „Die Huldigung der Treue"; nachher schrieb er nur noch die Oper „Cora und Alonzo". Von da an wandte er sich ausschließlich der Kirchenmusik zu, konnte sich aber in diesem Genre keine Anerkennung erringen, besonders da sein Styl zu opernhaft-weltlich war. Gestorben ist L. am 21. Oktober 1805. — Seine Stimme soll von außerordentlichem Umfang und großer Biegsamkeit gewesen sein und daß er überhaupt den Gesang wohl verstand, beweis't eine „vollständige Anleitung zur Singekunst, sowohl für den Sopran, als für den Alt", welche er 1798 herausgab. Außerdem war er auf verschiedenen Instrumenten wohl erfahren. — Söhne von ihm waren: Emanuel L., zu Brünn am 20. Januar 1784 geb. und später als Hofsänger in München angestellt, und Joseph L., in Wien 1782 geb., der sich zu einem guten Klavierspieler bildete.

Lasos, ein altgriechischer Poet und Musiker, von dem Athenäus spricht, geb. zu Hermione in Argolis um die 50ste Olympiade (ungefähr 590 vor Chr.), soll der Erste unter den Griechen gewesen sein, welcher über Musik schrieb; aber keins seiner Werke ist uns erhalten. Ferner soll er die Dithyramben in die Poesie und die Musik eingeführt haben, weshalb ihm auch Einige die Erfindung der Dithyramben zuschreiben, und endlich soll von ihm auch der Gebrauch des

Taktschlagens und eine Verbesserung der Flöte (welcher Art diese Verbesserung war, kann nicht mehr nachgewiesen werden) herrühren.

Lassus, Orlandus de, (ital. Orlando di Lasso), einer der größten Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, der „Phönix seiner Zeit", und wie Palestrina „Fürst der Tonkunst" genannt. Er wurde zu Mons im Hennegau im J. 1520 geb. und nachgehends an der dasigen St. Nikolaskirche Chorknabe. Als sein Vater der Falschmünzerei überwiesen und verdammt wurde, mit einer Reihe falscher Münzen um den Hals drei Mal um das Hochgericht zu gehen, veränderte Orland, welcher eigentlich Roland de Lattre hieß, seinen Vor- und Zunamen in Orland de Lassus, verließ das Land und ging mit Ferdinand Gonzaga zuerst nach Mailand und dann nach Sicilien. Als er 18 Jahre alt war, ging er mit Constantin Castriotto nach Neapel und verweilte daselbst ungefähr 3 Jahre, worauf er dann 1541 sich nach Rom begab, von dem Cardinal-Erzbischof von Florenz sehr wohlwollend aufgenommen wurde und nach 6 Monaten die Kapellmeisterstelle an San Giovanni in Laterano erhielt. Letzteres dürfte ein Beweis sein, daß seine musikalischen Verdienste schon bedeutend gewesen sein müssen, denn sonst hätte man wohl schwerlich einem jungen Manne von 21 Jahren eine Stelle von solcher Wichtigkeit anvertraut. Der Wunsch seine Eltern wiederzusehen, die an einer schweren Krankheit darniederlagen, bewog ihn, im J. 1543 Rom und seine Stellung zu verlassen und nach seiner Vaterstadt Mons zu eilen. Leider aber fand er seine Eltern nicht mehr am Leben. Darauf reis'te er bald mit dem Kunstfreunde Julius Cäsar Brancaccio nach England und Frankreich und ließ sich nach seiner Rückkehr in Antwerpen nieder, wo er zwei Jahre verweilte. Vielleicht ist er dann auch noch einmal in Italien gewesen, was man daraus schließen könnte, daß um die Mitte des 16ten Jahrhunderts grade viele Werke von ihm in Venedig herauskamen. Ueberhaupt ist die Zeit von 1543 bis 1557 die am wenigsten aufgehellte Epoche aus L's Leben. Im letzgenannten Jahre wurde er vom Herzog Albert V. von Baiern, genannt der Großmüthige, an den Hof von München berufen, wo er bald durch seine Gelehrsamkeit, seinen Geist und die Schönheit seiner Kompositionen zu hohem Ansehen gelangte. 1558 vermählte er sich mit Regina Weckinger, Ehrendame der Herzogin, und lebte in der glücklichsten Ehe; 1562 ernannte ihn der Herzog zu seinem ersten Kapellmeister; 1570 ertheilte ihm und seinen rechtmäßigen Nachkommen Kaiser Maximilian den Reichsadel, und 1571 wurde er vom Pabst Gregor XIII. zum Ritter vom goldnen Sporn erhoben. In dem letztgenannten Jahre begab sich L., nach seinen eigenen Worten, zum ersten Male nach Paris (in Frankreich selbst war er, wie oben erzählt wurde, schon früher), wurde dem König Carl IX. vorgestellt und mit Geschenken und Auszeichnungen überhäuft. Später, als dieser König nach der Bartholomäusnacht von Gewissensbissen gepeinigt wurde, waren es besonders L's berühmte 7 Bußpsalmen, die auf sein Gemüth lindernd wirkten, daher er auch den Komponisten zu seinem Kapellmeister berief. (Die Annahme, daß die Bußpsalmen von L. für Carl IX., eben zur Sühne für die Bartholomäusnacht, gesetzt seien, ist unrichtig; denn der erste Band war schon 1565 und der zweite 1570 vollendet; die Bartholomäusnacht hatte aber bekanntlich

erst 1572 statt. Vielmehr sind sie auf Anregung des Herzogs von Baiern komponirt, und zwar für 5 Stimmen, wurden dann in eine prächtige Abschrift auf Pergament gebracht und mit den reichsten Bildern und dem kostbarsten Einbande geschmückt; dieses Exemplar sieht man noch auf der Bibliothek zu München). Aus Mitleid für den gequälten König überredete Herzog Albert den München nur ungern verlassenden L., den Ruf anzunehmen. Er reis'te auch ab; aber schon auf der Mitte des Weges erfuhr er den Tod Carl's IX. (30. Mai 1574), und eilte unverzüglich nach München zurück. Diese Stadt verließ er nun auch nicht wieder, wartete treulich seines Amtes und wurde von seinem Herzoge Albert, wie von dessen Nachfolger, Wilhelm V., genannt der Fromme, geliebt und geehrt. Von 1587 an fingen seine körperlichen und geistigen Kräfte an abzunehmen; trotzdem aber arbeitete er immer eifrig fort, bis mit einem Male seine Geistesthätigkeit gänzlich gestört erschien und er nun, mehr und mehr verfallend, dem Tode entgegensiechte. Das exacte Sterbejahr ist von jeher, eben so wie lange Zeit sein Geburtsjahr, verschieden angegeben worden; der meisten Wahrscheinlichkeit nach ist es 1595 zu setzen. Er hinterließ 4 Söhne, Ferdinand, Rudolph (s. diese beiden weiter unten), Johann und Ernst, und 2 Töchter, Anna und Regina. — Die Fruchtbarkeit L's als Komponist war ungeheuer und nach ungefährer Schätzung hat er 1572 kirchliche Stücke und 765 profane (lateinische, deutsche und französische Gesänge, Madrigale u. s. w.) verfaßt. Was davon im Druck erschien — und es ist sehr Viel — findet man sehr detaillirt in Fétis' „Biographie universelle" angegeben. — Um L's Kunst genau würdigen zu können, muß man das Zeitalter verstehen, in dem er lebte. Es war dies die Epoche, wo die Niederländer, durch welche die musikalische Kunst gewissermaßen in Italien hineingetragen worden war (s. Italienische Musik), schon bedeutend zu concurriren hatten mit tüchtigen Tonsetzern anderer Nationen, ihr Flor im Auslande sichtlich im Abnehmen war und sie nur hie und da noch einen Stein im Brett hatten. Die Musikkunst war in Italien bereits einheimisch geworden. Die Zöglinge der venetianischen Schule hatten sich in allen größeren Städten Oberitaliens seßhaft gemacht und ihre Wissenschaft und Kunst fortgepflanzt. Ihre Schule floß mit der Römischen zusammen, immer aber noch einen eigenen Charakter behauptend, der sich durch eine Hinneigung zu einer künstlichern Setzart und zwar zu derjenigen, welche man, obschon nicht ganz richtig, die chromatische nennt, oder durch allmählige Entbindung von den alten Tonarten bemerkbar machte. Neapel hatte noch keine eigene Schule; allein die römische und venetianische waren so reich, daß Italien, wie einst die Niederlande, schon damals seine Söhne in alle kunstliebenden Länder ausschicken und jenes Supremat in Europa erlangen konnte, welches es so lange behauptet hat und höchstens nur hinsichtlich der spät ausgebildeten Instrumentalmusik in neuester Zeit den Deutschen einräumt. Wollte daher ein Niederländer damals noch besonderes Aufsehen machen, so mußte er auch Besonderes leisten, mußte ein Nebenbuhler Palestrina's sein, der jener ganzen Epoche den Namen gab (das Palestrina'sche Zeitalter). Orlandus Lassus war der Mann; er beleuchtete und beschloß zugleich die große Periode der Niederländer, welche seit zwei Jahrhun-

derten der Welt wohl gegen 300 für ihre Zeit vortreffliche, und darunter auch wirklich viele ausgezeichnete Tonsetzer geliefert hatte. Hielt er auch im Allgemeinen mit seinen flamändischen Landsleuten gleichen Schritt, so schloß er sich doch mehr als Andere jener Tendenz der römischen und venetianischen Schule an und half vollenden die Verbesserung des figurirten Contrapunkts und die Vermannichfaltigung der Modulation durch Einführung chromatischer Gänge. Nur in Ansehung des kirchlichen Anstandes und der würdevollen Erhabenheit übertraf ihn Palestrina, wie auch schon Forkel in seiner Geschichte der Musik ganz richtig bemerkt hat. — Schließlich noch die Bemerkung, daß das Beste und Ausführlichste über L's Leben und Wirken wohl in Delmotte's (s. d.) „Notice biographique sur Roland de Lattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus (Valenciennes, 1836; auch in einer deutschen Uebersetzung von S. W. Dehn, 1837 erschienen).

Lassus, Ferdinand, ältester Sohn des Vorhergehenden, dessen Geburtsjahr aber unbekannt ist. Ob er die Musik bei seinem Vater, oder bei Johann von Tosta, Vicekapellmeister und Lehrer der Chorknaben in München, lernte, weiß man nicht. Nachdem er zuerst als Kammermusikus in den Diensten des Grafen Friedrich von Hohenzollern gewesen war, kam er 1593 als Tenorsänger in die Kapelle des Herzogs von Baiern und folgte dann 1602 obigem Tosta als Kapellmeister. Gestorben ist er als solcher am 27. August 1609. — Erschienen sind von ihm geistliche Gesänge mit Begleitung von Instrumenten (Graz, 1588), und in einigen Sammlungen von Werken seines Vaters findet man auch von ihm mehrere Arbeiten. — Ein Sohn von ihm, ebenfalls Ferdinand mit Vornamen, wurde 1609 auf Kosten des Hofes nach Italien gesendet, um dort die Studien zu vollenden, die er bei seinem Vater begonnen hatte, und erhielt 1616 die Kapellmeisterstelle desselben. 1629 aber wurde er entlassen und zum Distriktsrichter in Reispach ernannt. Gestorben ist er im J. 1636, eine ziemliche Anzahl von kirchlichen Stücken und Madrigalen (das Meiste darunter zwei- und mehrchörig) in Mscrpt., und ein gedrucktes Werk achtstimmiger Sachen hinterlassend, welches 1622 in München unter dem Titel „Apparatus musicus octo vocum etc." erschien.

Lassus, Rudolph de, der zweite der Söhne Orlando's, war schon 1588 Hofmusiker in München und wurde dann 1609 Hoforganist. Als Tonsetzer war er der bedeutendste unter Orlando's Nachkommen und setzte Messen, Motetten, Antiphonien und sonstige Kirchenstücke, von denen Verschiedenes im Druck erschien. Einige Arbeiten von ihm findet man auch in etlichen Sammlungen von Stücken seines Vaters. — Gestorben ist er im J. 1625.

Latilla, Gaetano, geb. zu Bari im Königreich Neapel im J. 1713, machte seine ersten musikalischen Studien in seiner Vaterstadt und wurde dann zur Vollendung derselben nach Neapel geschickt, wo insbesondere Domenico Gizzi sein Lehrer wurde. 25 Jahre alt ließ er zu Neapel seine erste Oper aufführen, die ihn vortheilhaft bekannt machte und ihm eine Berufung nach Rom verschaffte, wo er in demselben Jahre noch den „Orazio" auf die Bühne brachte. Der Erfolg war ein bedeutender, erwarb ihm einflußreiche Protektoren und durch diese die

zweite Kapellmeisterstelle an Sta. Maria Maggiore (1738). Eine langwierige Krankheit aber hinderte ihn an der rechten Erfüllung seiner Amtspflichten und er kehrte, um seine Gesundheit wiederherzustellen, im J. 1741 nach Neapel zurück. Nach längerer Zeit konnte er sich als genesen betrachten und seine Arbeiten wieder vornehmen; er schrieb noch während 20 Jahren mit Glück für die bedeutendsten Theater Italiens. 1756 wurde er zum Kapellmeister an der Kirche San Giovanni e Paolo in Venedig ernannt, und war noch 1770, wo ihn Burney besuchte, im Amte. Anfang der 80er Jahre war er aber wieder in Neapel, wo er sich meist mit Unterrichtgeben in der Komposition beschäftigte und wahrscheinlich kurz nach 1788 gestorben ist. Von seinen Opern sind anzuführen: „Demofoonte“ (die erste seiner Opern), „La finta Cameriera“, „Gara per la gloria“, „Griselda“, „Olimpiade“, „L'Isola d'amore“, „la Commedia in Commedia“ u. s. w. — Neben L's Opern wurden auch seine Kirchenkompositionen sehr geschätzt.. Schließlich ist noch zu bemerken, daß L. der Oheim Piccini's war.

Latour, (spr. Latuhr), Jean, Klavierspieler und Komponist, zu Paris um 1766 geb., ging nach dem Ausbruch der französischen Revolution nach London und gab hier Musikunterricht. Durch vornehme Bekanntschaften, namentlich von Emigrirten, kam er in die ersten Häuser und wurde auch in der Folge Hofpianist des Prinzen von Wales (nachherigen Königs Georg IV.). Durch seine eingänglichen Kompositionen und seine vielen Lectionen reich geworden, wurde er 1810 Mitbegründer der Musikalienhandlung Chappell & Comp., trennte sich aber später von seinem Associé und etablirte eine eigene Handlung. 1830 gab er das Geschäft auf und lebte seitdem in Paris. — Die Zahl seiner Divertissements, Variationen, Sonaten, Fantasien, Tänze, Rondo's für Klavier, Duo's für Pianoforte und Harfe, Pianoforte und Flöte oder Violine u. s. w. ist ziemlich beträchtlich und man hat ihn nicht mit Unrecht den „englischen Gelinek“ genannt.

Latzel, Joseph, geb. am 12. Mai 1764 zu Marienthal in der Grafschaft Glatz, von wo sein Vater, der Schullehrer war, im J. 1770 nach Rosenthal versetzt wurde. Hier traten bei dem Knaben herrliche Anlagen zur Musik hervor; doch hatte sein Vater nicht Zeit, ihn mit gehöriger Sorgfalt zu unterrichten. Was er durch Beiwohnen der Unterrichtsstunden, die sein Vater Anderen gab, profitiren konnte, war seiner eigenen Weiterbildung und Uebung dann überlassen. Diese trieb er übrigens mit solchem Fleiße, daß er selbst bald im Stande war, Unterricht im Orgel-, Violinspiel und im Gesang zu ertheilen. 1778 kam er auf das katholische Gymnasium zu Breslau, wurde in's Convict aufgenommen und zog durch sein Orgelspiel und überhaupt durch seine musikalischen Anlagen, die Aufmerksamkeit des Musikdirektors Förster auf sich, der sich viel mit ihm beschäftigte und ihm Mittel und Wege zeigte, durch welche er seine Ausbildung fördern könne. Indeß begann er 1787 den theologischen Cursus und trat nach Vollendung desselben im J. 1790 in das Kreuzstift zu Neisse. Die Priesterweihe erhielt er im J. 1792. Nun konnte er in den Nebenstunden sich der liebgewonnenen Kunst widmen, bis 1798, wo er zum Regenschori und Gesanglehrer am Gymnasium zu Neisse ernannt wurde. Diese Aemter verwaltete er mit Treue und Geschick, brachte die Musik auf seinem Chore in die Höhe,

komponirte Viel für dasselbe und bildete durch Privatunterricht tüchtige Schüler. Er starb nach kurzem Krankenlager am 5. September 1827. — Von seinen verdienstlichen Kirchenkompositionen ist Nichts im Druck erschienen.

Laub, Ferdinand, ein ausgezeichneter Violin-Virtuos unsrer Zeit. Er ist um 1830 zu Prag geb. und auf dem dortigen Conservatorium gebildet. Augenblicklich lebt er, mit dem Titel als königl. Konzertmeister zu Berlin, nachdem er vor einigen Jahren in Weimar als Kammer-Virtuos angestellt gewesen war. Reisen in und außer Deutschland haben sein bravourmäßiges und dabei geschmackvolles Spiel zur ehrendsten Anerkennung gebracht.

Laube, Anton, zu Brux in Böhmen am 10. November 1718 geb., war zuerst Chorknabe an einer Kirche in Prag, woselbst er nachgehends die Musikdirektorstelle an der St. Galluskirche der Karthäuser erhielt. Nach dem Tode Franz Brixi's wurde er im J. 1771 Kapellmeister an der Metropolitankirche St. Veit und bekleidete diese Stelle bis zu seinem Tode, der am 24. Februar 1784 erfolgte. — Er hat viele Konzerte für verschiedene Instrumente und auch Kirchensachen komponirt, von denen Nichts im Druck erschienen ist, die aber auch von gar keiner Bedeutung gewesen sein sollen.

Laucher, Joseph Anton, ein Hornvirtuos und Komponist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, war Musikdirektor zu Dillingen an der Donau und hat in den Jahren 1786 und 1792 eine Sammlung Vesperhymnen und Messen zu Augsburg und Speyer in den Druck gegeben.

Lauda Sion Salvatorem, ist eine Sequens, die in der römisch-katholischen Kirche am Frohnleichnams-Feste gesungen wird. (S. im Uebrigen den Art. Sequens).

Laudes Episcopi, wörtlich: bischöfliche Lobgesänge, sind gewisse alte Melodien, die noch bis zur Zeit der französischen Revolution in mehreren französischen Kathedralkirchen von einigen Canonicis vor der Epistel der großen Feste gesungen wurden.

Laudistae, zu Deutsch: Hymnen- oder Psalmensänger, machten vor Zeiten in Italien und besonders in Florenz eine eigene Gesellschaft aus, welche zu gewissen Zeiten, in weißer Kleidung und mit brennenden Kerzen, durch die Straßen zog und vor den Kirchen oder auf öffentlichen Plätzen Hymnen u. dgl. absang. Den Laudisten, welche ihre Gesänge unisonisch sangen, standen die Figuristen entgegen, welche wahrscheinlich mehrstimmig, wenigstens doch zweistimmig und taktmäßiger sangen.

Lauf, auch Läufer, laufende Figur, eine Anzahl stufenweise auf- oder absteigender, meistentheils in sehr geschwinder Bewegung nacheinander folgender Töne (Noten von sehr kurzem Zeitwerth), die sonst auch wohl unter der Benennung Passage, Roulade, Gang (s. d. Art.) vorkommt. — Dann nennen auch Einige den Wirbelkasten oder Wandel an Geigeninstrumenten den Lauf (S. diese Art. und Geige).

Lauffensteiner, (.... von), ein berühmter Lautenspieler, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und war Kammermusikus des Churfürsten von Baiern. Er hat auch Mehreres für sein Instrument komponirt.

Laufgraben, heißen bei einigen Orgelbauern auch wohl die Conducten (s. d.). — Eine andere Bedeutung sehe man noch unter dem Art. Durchstecher.

Laur, Ferdinand, geb. den 22. Februar 1791 zu Markdorf am Bodensee, war von seinem Vater, einem Beamten, zum pädagogischen Fache bestimmt. Vorherrschende Neigung zur Tonkunst aber gab seiner Bestimmung eine andere Richtung und schon 1809 erhielt er die Stelle eines Musiklehrers an der Erziehungsanstalt zu Gottstadt im Canton Bern, und 1810 diejenige zu Hofwyl an den Anstalten des Herrn von Fellenberg, wo er bis Ende 1820 blieb. Mit dem Jahre 1821 übernahm er die Gesanglehrerstelle am Gymnasium und der höhern Töchterschule zu Basel und später auch noch den Gesangunterricht an der Universität. 1824 gründete er in Basel einen Gesangverein, in welchem ältere und neuere Meisterwerke eingeübt und ausgeführt wurden und wohl auch noch werden; auch der Basel'sche Männergesangverein steht unter L's Leitung. Von seinen Kompositionen sind mehrere Sammlungen Schullieder (2stimmig), Gesänge für gemischten Chor für Kirchen, Schulen und Singanstalten, Männergesänge u. s. w.

Laurencini, oder vielmehr Laurenzini, (. . . .), ein berühmter Lautenist zu Rom in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Er wurde vom Pabste zum Ritter des goldenen Sporns gemacht, und Besardus, dessen Lehrer er war, spricht mit Bewunderung von ihm in der Vorrede zu seinem „Thesaurus harmonicus".

Laurentio, Mariano de, Priester und Canonikus zu Noli in Sicilien, lebte zu Anfang des 17ten Jahrhunderts und es wurden 1602 zu Venedig und 1624 zu Palermo Madrigalen und Kirchenstücke von ihm gedruckt.

Lauro, Domenico, aus Padua gebürtig, war um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Kapellmeister zu Mantua und ein zu seiner Zeit berühmter Komponist. Baini rühmt 5stimmige Motetten von ihm.

Lauska, Franz Ignaz, Klavierspieler und Komponist, geb. zu Brünn am 13. Januar 1769, war noch nicht 24 Jahr alt, als er als Kammermusikus in die Dienste des Churfürsten von Baiern kam. Nicht lange darauf machte er als Klavierspieler größere Reisen, besuchte u. A. Frankfurt a. M., Hamburg, Kopenhagen und Wien, und hielt sich in letzterer Stadt einige Jahr als Musiklehrer auf. Um 1803 fixirte er sich in gleicher Eigenschaft in Berlin und verließ auch diese Stadt nicht wieder (mit Ausnahme einer Reise nach Italien) bis an seinen Tod, der am 28. April 1825 erfolgte. — Sein Spiel war fertig und geschmackvoll und seine Kompositionen wurden ihrer Zeit gern gespielt. Sie bestehen in Sonaten für Klavier (zwei- und vierhändig), Rondo's, Variationen, Capricen u. s. w. für dasselbe Instrument, Sonaten für Pianoforte und Violine und für Pianoforte und Violoncello, in ein- und mehrstimmigen Liedern. Auch eine Klavierschule hat er herausgegeben.

Laute, lat. Testudo, franz. luth (spr. lüth), ital. liuto, ein sehr altes, früher allgemein beliebtes, jetzt aber ganz in Vergessenheit gerathenes Saiteninstrument. Es soll von dem persischen Philosophen Manes oder Manichäus (dem Stifter der Sekte der Manichäer) um das Jahr 270 nach Chr. erfunden worden sein und die deutsche Benennung — Laute — wird gewöhnlich von dem arabischen Worte oud, welches so viel bedeutet als testudo — Schale, Schildkröte, und welchem dann der arabische Artikel al vorgesetzt ist (also al-oud), abgeleitet. (Einer andern Ableitung vom Latainischen ludere — spielen, die

aber nicht so viel für sich hat, wollen wir nur beiläufig erwähnen). Daß die Laute wirklich orientalischen Ursprungs ist, beweis't übrigens auch ihre Verbreitungsgeschichte: die Mauren nämlich brachten sie zuerst nach Europa, und zwar nach Spanien; von da kam sie nach Italien und erst von hieraus empfingen wir Deutschen sie. Ferner war in ihrer Urgestalt sie wirklich der Schale einer Schildkröte ähnlich, nämlich gewölbt, und die Vermuthung, daß sie aus der ältesten Leyer, deren Erfindung man dem Merkur zuschrieb, entstanden sei, hat Vieles für sich. (S. übrigens Chelys und Leyer). Bei den späteren Lauten ward der Körper aus dünnen Spähnen von Ahornholz, oder einer andern harten Holzgattung, einen Bauch bildend und nach dem damit in Verbindung gesetzten Halse oval zulaufend, streifenweis zusammengesetzt und mit einem flachen Resonanzboden bedeckt, welcher nahe am Griffbrett mit einem runden, meist künstlich verzierten Schalloch versehen ist. Der am Körper befindliche Hals und das darauf liegende Griffbrett sind lang, ziemlich breit und die Tongriffe (halben Töne) mit Bunden bezeichnet. Unten an dem Resonanzboden ist der Saitenfessel eingeleimt, in dessen Löchern 24 Darmseiten (deren einige im Basse auch übersponnen sind), vermittels eines Knotens, angehängt sind. Diese Saiten sind in 13 Chöre (nämlich 11 zweichörig, die beiden höchsten aber nur einfach) eingetheilt; vierzehn derselben laufen über das Griffbrett und den Sattel, wie bei der Violine, in den Wirbelkasten, wo sie gestimmt werden, die übrigen zehn, und zwar die tieferen, laufen neben dem Griffbrett vorbei in einen andern Wirbelkasten, der mit dem ersten verbunden ist. Diese werden aber nicht durch Aufsetzen der Finger verkürzt, sondern bleiben in ihrer Stimmung und bilden die Grundstimme; eine Umstimmung des Instruments bei dem Vortrage von Musikstücken aus verschiedenen Tonarten ist daher nothwendig. Die Stimmung ist gewöhnlich d-moll, aber die Saiten klingen: Contra A, B, groß C, D, E, F. G, A, klein d, f, a, und eingestrichen d, f, a. Diese Stimmung wurde in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts allgemein angenommen, vorher bestand sie bloß aus groß F, G, klein c f, a, und eingestrichen d, g, also nur aus 7 Saiten oder Chören. Die Tonstücke werden nicht mit Noten, sondern mit Buchstaben auf einem System von 6 Linien notirt, ohne Vorzeichnung und Schlüssel. Alle 6 Linien heißen a, wiewohl in Wirklichkeit nur 3 leere Saiten dieses Namens vorkommen; die tiefsten Baßnoten werden durch die Zahlen 6, 5, 4 angezeigt, die nächsten vier mit a und graden Strichen, nämlich: a||| a|| a| und a. Ueber der 6ten Linie stehen, zur Bezeichnung der Dauer, welcher die in Buchstaben gegebenen Töne unterliegen sollen, Notenzeichen, z. B.

𝅝 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰

c a d f e g u. s. w.

Sonderbarer Weise sind die Lautenspieler bei ihrer Notenschrift, Lautentabulatur genannt, hartnäckig stehen geblieben. 1509 verfiel man in Italien auf den Gedanken, statt der bis dahin üblichen Buchstaben Ziffern zu gebrauchen, welche die zu greifenden Bunde bezeichneten. — Wenige Instrumente waren in frühern Zeiten so beliebt wie die Laute, und man bediente sich ihrer, da die

Akkorde harfenartig mit den Fingern gerissen wurden, besonders zur Ausführung der Generalbaßstimme, zur Begleitung des Recitativs und der Sologesänge. Vollkommene Stücke mit Melodien wurden nur von großen Meistern zu Gehör gebracht; geringere Spieler begnügten sich mit bloßem Präludiren in gebrochenen Akkorden, Begleitungsfiguren u. s. w. Die ungemeine Schwierigkeit, welche theils die Stimmung der Laute, theils ihr Spiel selbst darbietet, dazu ihre in der That schlechte Stimmhaltung, sind vielleicht die Ursache, daß sie ungeachtet ihres wirklich schönen Tones und ihrer großen Nützlichkeit als Accompagnements-Instrument in neuerer Zeit ganz vergessen und von der unstreitig viel armseligern Guitarre verdrängt worden ist. Uebrigens mögen auch die Vervollkommnungen der schönern Harfe dazu beigetragen haben. In der Zeit wo die Laute noch an der Tagesordnung war, verfertigte man auch Lauten von verschiedenen Dimensionen: man hatte damals kleine Oktavlauten, kleine Diskantlauten, Chorist- (Alt-), Tenor-, Baß- und Großoktavbaßlauten. Dadurch ward es denn auch möglich, daß man vollkommen combinirte harmonische Musiken bisweilen bloß auf Lauten spielte. Aus den verschiedenen Lauten, nach ihrer Größe, entstanden zuletzt wieder ganz neue Instrumente, die jedoch sämmtlich zum Lautengeschlechte gerechnet werden müssen, und daher auch wohl alle unter dem Namen Lauten-Instrumente begriffen werden, d. h. Instrumente, die ihrer Natur nach mit der Laute verwandt oder auch aus dieser entstanden sind, als: Theorbe, Mandora, Mandoline, Guitarre, Pandure, Pandurine und deren ähnliche.

Lautenclavicymbel, oder, was dasselbe ist, **Lautenklavier,** s. Fleischer.

Lauteninstrumente, s. Laute.

Lautenist, oder **Lautist,** Einer der die Laute spielt, ein Virtuos auf der Laute.

Lautensack, Paul, geb. zu Bamberg im J. 1478, war Organist zu Nürnberg, als welcher er 1561 starb. Durch viele Schriften, welche er über Musik herausgegeben, hatte er sich einen berühmten Namen erworben. Neben der Musik trieb er auch die Malerei, und wie von verschiedenen Seiten versichert wird, mit ebenfalls vielem Glück.

Lautentabulatur, s. Laute.

Lautenzug nannte man eine mechanische Vorrichtung, die man ehedem an Klavieren und Fortepiano's anbrachte, um dem Tone derselben etwas Lautenartiges zu geben. Diese Vorrichtung bestand in einem Zuge (daher der Name), der vermittels eines neben der Klaviatur hervorragenden Knopfes regiert wurde. Bei den Klavieren (Klavichords) schoben sich, wenn dieser Knopf angezogen wurde, schmale Stückchen Blech, die oben mit Leder überzogen waren, hinter den Tangenten unter die Saiten, so daß der Ton zwar gedämpft wurde, aber doch noch nachklang. Bei den Fortepiano's legten sich mittels eben dieses Zuges feine wollene Franzen auf die Saiten, die eine ganz besondere, etwas klirrende Art Dämpfung derselben hervorbrachten. Im vorigen Jahrhundert war diese Spielerei ungemein beliebt und es wurde fast kein Klavier verfertigt, an dem man sie nicht angebracht hätte.

Lautist, s. Lautenist.

Lavigna, (spr. Lawinja), Vincenzo, um 1777 zu Neapel geb., studirte

daselbst auf dem Conservatorium della Pietà de' Turchini und schrieb dann auf Paisiello's Empfehlung für Mailand im J. 1802 die Oper: „La mula per amore, ossia il medico per forza", welche großen Erfolg hatte. Bis in's Jahr 1810 lieferte er für mehrere der bedeutenderen Theater Italiens noch einige Opern, z. B. „Il Coriolano", L'Idolo di se stesso", L'Impostore avvilito", „Zaira". Nach 1810 fehlen weitere Nachrichten über ihn.

Lawes, (spr. Lahs), William, ein englischer Komponist, geb. zu Salisbury um 1585, machte seine musikalischen Studien bei Coperario und erhielt dann eine Anstellung beim Kirchenchor zu Chichester, von wo aus er 1602 in die königl. Kapelle nach London kam. 1611 nahm ihn Carl I. in seine Kammermusik auf und er beschäftigte sich nun fleißig mit Komponiren. Nach Ausbruch der Revolution trat er in das königl. Heer und fand bei der Belagerung von Chester im J. 1645 seinen Tod. — Den bedeutendsten Ruf brachten ihm seine Fantasien für Viola da Gamba, Orgel und andere Instrumente, deren er eine große Zahl schrieb und von denen manche in Sammlungen seiner und der nachfolgenden Zeit erschienen. Dann hat er auch im Verein mit seinem Bruder (s. unten) eine Sammlung dreistimmiger Psalmen gearbeitet, welche in London 1648 erschien. — Henry L., der Bruder des Vorgenannten, geb. 1600 zu Salisbury, war ebenfalls ein Schüler Coperario's und kam 1625 in die Kapelle Carl's I. Während des Protektorats suchte er sich durch Unterrichtgeben zu ernähren; nach der Restauration trat er wieder in die königl. Kapelle, starb aber nicht lange darauf, im J. 1662. — Wie sein Bruder war er bei den Engländern stets berühmt; Burney und Hawkins aber sehen in seinen Werken keine Begründung für diesen Ruhm, und nennen seine Sachen nur sehr mittelmäßig. Gedruckt sind von ihm Psalmmelodien, zwei- und dreistimmige Lieder und Gesänge, Anthems u. s. w. (Des Psalmenwerks, welches er mit seinem Bruder gemeinschaftlich verfaßte, ist oben erwähnt). Er schrieb auch die Musik zu Milton's „Comus" und zu einigen sogenannten Maskeraden, wovon aber Nichts gedruckt ist.

Lays, François, (eigentlich Lay, [spr. Läih]), französischer Sänger, geb. den 14. Februar 1758 in einem gascognischen Dorfe, trat zuerst als Chorknabe in das Kloster zu Guaraison, erhielt hier musikalischen Unterricht, und ging, als er 17 Jahre alt war, nach Auch, um daselbst Philosophie zu studiren. Er hatte aber das isolirte Leben im Kloster liebgewonnen und kehrte daher bald nach Guaraison zurück, wo er sich mit theologischen Studien beschäftigte. Diese gab er jedoch auf und ging nach Toulouse, wo er die Rechte zu studiren anfing. Innerhalb eines Jahres hatte die Schönheit seiner Tenorstimme und seine Geschicklichkeit im Gesange überhaupt angefangen Aufsehen zu machen und sein Ruf war sogar bis nach Paris gedrungen. Eines Tages kam denn auch ein Lettre de cachet, der den Studenten nach der Hauptstadt berief und demzufolge er auf dem Theater debütiren sollte. Dies geschah auch im J. 1779 mit großem Succeß und ein Engagement an der großen Oper war die natürliche Consequenz. Mit immer steigendem Beifall sang L. eine lange Reihe von Jahren und erst im J. 1822 zog er sich von der Bühne zurück. Gestorben ist er jedoch erst am 30. März 1831 in einer Landwohnung bei Angers. Im J. 1795 wurde er auch als

Gesangsprofessor am pariser Conservatorium angestellt, trat aber 1799 aus und erhielt erst 1819 wieder eine Lehrerstelle an der École royale de chant et de déclamation, welche er bis 1826 bekleidete, worauf er dann seinen erwähnten Landaufenthalt begann. Von 1801 — 1815 war er auch in der Kapelle des Kaisers Napoleon als Sänger angestellt. — Nach Fétis soll L. als eigentlicher Gesangskünstler durchaus nicht bedeutend gewesen sein und meistentheils seine Erfolge nur seiner wunderschönen Stimme und einem lebendigen Vortrage zu verdanken gehabt haben; durch diese Eigenschaften soll man auch vergessen haben, daß er als Darsteller ebenfalls keine große Stärke besaß.

Lazzarini, Gustavo, ein guter italienischer Tenorist, geb zu Padua (nach Anderen zu Verona) um 1765, debütirte im J. 1789 auf dem Theater zu Lucca und sang nachher mit Erfolg auf den bedeutenderen Bühnen Italiens. Von 1801 — 1803 war er in Paris, wo man seine Stimme nicht mehr ganz frisch, aber seine Gesangskunst und sein ganzes musikalisches Wesen ganz vortrefflich fand. Er hat auch einige Gesangssachen herausgegeben.

Lebegue, s. Begue, Nicolas Antoine le.

Leblanc, (spr. Leblang), [. . . .], französischer Violinspieler und Komponist, um 1750 geb., war zuerst als Orchesterchef an mehreren kleineren pariser Theatern, und dann am Théâtre d'Émulation als Kompositeur angestellt. Von 1801 an sank er immer mehr und mehr, mußte froh sein, an kleinen Boulevard-Theatern eine Stelle bei den zweiten Violinen zu finden, und konnte endlich nur durch Notenabschreiben sein Leben durchbringen. Gestorben ist er zu Paris in sehr hohem Alter. — Seine ersten Kompositionen schienen ihm eine glücklichere Laufbahn zu versprechen; sie waren nicht ohne Talent und hatten auch Erfolg; aber er schrieb fortwährend nur für untergeordnete Theater und Kräfte und mußte seine Gaben für triviale Zwecke benutzen, die ihn mehr und mehr herunter brachten. Außer vielen Musiken zu Pantomimen, Melodramen, Ballets u. s. w. für die meisten Boulevard-Theater, sind von seinen Opern und Operetten zu nennen: „La Noce béarnaise", „Gabrielle et Paulin", „La folle gageure", „Rosine et Zély", „Le berceau de Henri IV.", „Nicodême dans la lune".

Leblond, (spr. Leblong), eigentlich Gaspard Michel, (L. war nur sein Beiname) ein gelehrter Abbé, geb. zu Caen am 24. November 1738, kam nach Paris, wurde daselbst als Custos an der Bibliothèque Mazarine angestellt und in die Akademie aufgenommen. Gestorben ist er zu l'Aigle am 17. Juni 1809. Seine vielen literarischen Arbeiten gehören nicht hierher und er ist in d. Bl. nur zu nennen als der Herausgeber der „Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par le Chevalier Gluck" (Paris, 1781), ein Werk, in dem ziemlich Alles compilirt ist, was für und gegen Gluck und seine Opernreform in Paris geschrieben worden ist.

Leborne, Aimé Ambroise Simon, der Sohn eines Schauspielers und geb. zu Brüssel am 29. December 1797. Seine erste musikalische Bildung erhielt er zu Versailles in einer öffentlichen Schule, trat aber dann im J. 1811 in's pariser Conservatorium, wo er u. A. die Unterweisung Dourlen's in der Harmonielehre und Cherubini's in der Komposition genoß. 1818 erhielt er

beim Concurs den zweiten, und zwei Jahre darauf den ersten Kompositions-Preis, worauf er dann die übliche mehrjährige Reise in's Ausland als Stipendiat der Regierung machte. Nach Paris zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit Komponiren und ließ nachgehends mehrere Opern aufführen, z. B. „Cinq aus d'entr'acte“ und „Lequel“. 1834 wurde er Bibliothekar der königl. Kapelle und 1836 der Nachfolger Reicha's als Professor der Komposition am Conservatorium zu Paris.

Lebreton, s. Breton, Joachim le—.

Lebrun, (spr. Lebröng), Ludwig August, der große Oboen-Virtuos des vorigen Jahrhunderts, wurde im J. 1746 zu Mannheim geb. und hatte 1767, als er in die Kapelle des Churfürsten von Baiern kam, schon einen bedeutenden Ruf. Dieser steigerte sich aber noch und wurde zu einem wahrhaft europäischen vom Jahre 1775 ab, wo er, meist mit seiner Frau (s. unten), große Reisen durch Deutschland, Italien, Frankreich und England machte und überall, wo er sich hören ließ, wahren Enthusiasmus erregte. 1790 reis'te er zum zweiten Male nach Berlin, war aber kaum daselbst angekommen, als er erkrankte und am 15. December jenes Jahres einer Leberentzündung unterlag. — Von seinen Kompositionen erschienen 7 Oboen-Konzerte, Trio's für Oboe, Violine und Violoncell und Flötenduo's. — Seine Frau, Franziska, war eine der ausgezeichnetsten deutschen Sängerinnen. Sie war eine Schwester des bekannten Komponisten Franz Danzi (s. d.) und zu Mannheim im J. 1756 geboren. Von ihrem Vater, Innocenz Danzi, der in Mannheim als Violoncellist in der Hofkapelle angestellt war, erhielt sie den ersten musikalischen Unterricht; nachgehends beschäftigte sich ihr Bruder viel mit ihr. Kaum 16 Jahre alt, trat sie (im J. 1771) zum ersten Male öffentlich auf, und das Jahr darauf schon verdunkelte sie alle übrigen Mitglieder der Mannheimer Oper und wurde von da ab der ausgesprochene Liebling des Publikums. 1775 verheirathete sie sich, und die Reisen, welche sie nun an der Seite ihres Gatten machte, trugen ihren bereits hochgestiegenen vaterländischen Ruf auch in's Ausland. 1778 sang sie in Mailand, 1781 und 1783 in London, war 1785 wieder in München und kehrte dann nach Italien zurück — überall Bewunderung und Entzücken erregend. In den Jahren 1788 und einem Theil des Jahres 1789 sang sie in München, von wo sie dann nach Berlin reis'te und bis Ostern 1790 engagirt war. Darauf kehrte sie nach München zu ihrem Gatten zurück, um im December des genannten Jahres wieder nach Berlin zu kommen. Auch dieses Mal engagirte sie der König selbst, der so viele Freude an ihrem vorjährigen Gastspiel gehabt hatte, für den Carneval 1791. Allein der Tod ihres Gatten wirkte so heftig auf sie, daß, nachdem sie nur einige Male noch und mit gewohntem großen Beifall aufgetreten war, ebenfalls gefährlich krank wurde und am 10. Mai des Jahres 1791 starb. — Ihr Gesang war, nach dem Urtheile aller Zeitgenossen, das Schönste, was man nur hören konnte; ihre Stimme hatte einen ganz fabelhaften Umfang, dabei einen unbeschreiblichen Wohllaut und eine Biegsamkeit, die auch die schwierigsten Passagen mit Leichtigkeit überwinden ließ. Mit allen diesen Vorzügen verband sie noch den einer künstlerisch schönen Darstellung. Zu be-

merken ist auch noch, daß sie — ungerechnet alle die Eigenschaften, welche sie zur angenehmen Gesellschafterin machten — eine fertige Klavierspielerin war und sehr angenehm komponirte. So sind von ihr Sonaten für Klavier und Violine und Klaviertrio's erschienen. — Töchter von ihr waren: Sophie und Rosine L.; die erstere war in London am 20. Juni 1781 geb. und hatte sich zu einer guten Klavierspielerin gebildet. 1799 verheirathete sie sich mit dem Instrumentenmacher Dülken in München. (S. Dülken). — Rosine L. ist zu München am 13. April 1785 geb., bildete sich unter ihrem Onkel Danzi zur Sängerin und debütirte auch als solche mit Glück auf dem Theater; später aber ging sie zum recitirenden Drama über.

Lebrun, (spr. Lebröng), Louis Sebastien, geb. zu Paris am 10. December 1764, kam im Alter von 7 Jahren als Chorknabe an die Notre-Dame-Kirche und erhielt in der Maitrise derselben seine musikalische Ausbildung. 1783 wurde er Kapellmeister an der Kirche St. Germain-l'Auxerrois, gab aber nach 3 Jahren diese Stelle wieder auf und ging auf Zureden seiner Freunde zum Theater (als Tenorist). 1787 debütirte er als Polynices in Sacchini's „Oedipe à Colone", machte zwar kein sonderliches Glück, wurde aber trotzdem engagirt und blieb bis zum Jahre 1791 an der großen Oper. Darauf trat er zum Théâtre Feydeau über und blieb bei diesem Institut bis in's Jahr 1799, ohne sich auch hier die Gunst des Publikums erringen zu können. Nachdem er wiederum an der großen Oper bis 1803 als Double engagirt gewesen war, gab er das Theatersingen ganz auf und wurde Gesanglehrer an der großen Oper, worauf er dann 1807 in der Kapelle Napoleon's eine Anstellung als Sänger erhielt. Gestorben ist er zu Paris am 27. Juni 1829. — Von 1790 an brachte er ungefähr 14 komische Opern auf verschiedenen pariser Theatern zur Aufführung, von denen einige Glück machten; zu nennen sind davon: „l'Astronome", „Marcellin", „le Rossignol", „Emilie et Melcour", „le Maçon" u. s. w.; einige ernste Opern, die er geschrieben, sind nicht zur Aufführung gekommen. Außer diesen dramatischen Kompositionen hat er noch einige Messen, ein Te Deum und Romanzen geliefert. In keinem seiner Werke hat er sich über die Mittelmäßigkeit erhoben.

Lechner, Leonhard, aus dem Etschlande gebürtig, war von 1570 ungefähr bis 1594 als Musikus bei der Stadt Nürnberg angestellt und wurde dann Hofkomponist des Herzogs von Würtemberg. Auf der Münchner Bibliothek findet man einige seiner Werke und die übrigen zeigt Draudius in seiner Bibl. class. an. Es sind: Motetten zu 4, 5 und 6 Stimmen (Nürnberg, 1775); 5- und 6stimmige Sacrae Cantiones (Nürnberg, 1581); „Epithalamium 24 vocum etc." (zur Hochzeitsfeier eines Augsburgischen Patriziers komponirt; Nürnberg, 1582); „Harmonia panegyrica etc." (6stimmig, Nürnberg, 1582); „Harmoniae miscellae" (Nürnberg, 1583); 5- und 6stimmige Messen (Nürnberg, 1584); Bicinia und 3stimmige deutsche Villanellen; Bußpsalmen, 6stimmig (Nürnberg, 1586 und 1587); eine Passionsmusik (Nürnberg, 1594).

Leclair, s. Clair, Jean Marie le.

Leclerc, (spr. L'eklähr), [. . . .], Sohn eines Klavierfabrikanten zu Paris, war

daselbst 1739 als Flötist an der großen Oper angestellt und gab 1752 in England mit Beifall Konzerte. Nach Fétis soll L. der Verfasser der Oper „Glaucus et Scylla“ gewesen sein, und nicht, wie Laborde behauptet, der Violinist Le Clair (s. Clair, Jean Marie le).

Le Coq, (auch Lecoick geschrieben), s. Coick.

Lederer, Joseph, geb. zu Ziemetshausen in Würtemberg im J. 1733, und gestorben als regulirter Chorherr des Augustinerordens und Professor der Theologie in dem St. Michaeliskloster zu Ulm im Oktober 1796, war nebenbei auch ein gründlicher Musikkenner und selbst tüchtiger Künstler. Er hat Mancherlei über Musik geschrieben, z. B. mehrere Abhandlungen und Aufsätze über verschiedene einzelne musikalische Gegenstände, die in Zeitschriften zerstreut gedruckt sind, und „Neue und erleichterte Art zu solmisiren“ (Ulm, 1756, in einer zweiten Auflage 1796). Dann komponirte er auch Messen für Landkirchen und Frauenklöster, Vespern, Psalmen, Magnificate und sonstige Kirchenstücke, einige Opern, — darunter eine „Die jungen Rekruten“, zu der er auch den Text verfaßt hatte —, „Musikalischer Vorrath“ (eine Sammlung von Vorspielen, Menuetten, Trio's, Sonaten und Arien für Orgel), einige Cantaten. Das Meiste von diesen Sachen ist im Druck erschienen.

Ledermutter, (eigentlich Ledermütterchen), Mutter, Tastenschraube, Schraubenmutter, ist ein achteckig aus hartgeschlagenem englischen Sohlenleder geschnittenes Stückchen Leder, ½" im Durchmesser und ¼" stark, bestimmt, in der Orgel theils die Manualtastaturen damit gleich hoch oder tief zu schrauben, theils bei Gabelkoppeln das Herunterziehen der Obermanualtasten zu bewirken, theils Pedaltastenstecher mit den Pedaltasten so zu verbinden, daß erstere nicht aus ihren Löchern herausspringen können, in welchen Fällen sie auf Väterchen, so viel als erforderlich, geschraubt werden.

Ledernägel sind diejenigen mit einer Lederunterlage versehenen eisernen Nägel, mit denen die Orgelbauer die Pfeifenstöcke auf der Windlade und die Fugenventilrahmen an den Bälgen befestigen. Einige Orgelbauer nehmen, und zwar zweckmäßiger, statt dieser Nägel eiserne Schrauben.

Leduc, (spr. Ledük), 1) Simon, genannt der Aeltere, geb. zu Paris im J. 1748, und in der Blüthe seines Alters, im J. 1787 gestorben, war ein Schüler von Gaviniés und bildete sich bei diesem zu einem vortrefflichen Violinisten. In den letzten Jahren seines Lebens war er einer der Direktoren des Concert spirituel. — Es sind von ihm Sinfonien, Violinkonzerte, Sonaten für Violine mit Baß und welche für Violine mit Begleitung einer Viola (oder mit Baß- oder Klavierbegleitung) gedruckt worden. — 2) Pierre L., Bruder und Schüler des Genannten, zu Paris im J. 1755 geboren, debütirte mit großem Erfolg als Violinspieler, kaufte aber später die Musikalienhandlung von Lachevardière und vernachlässigte nun die ausübende Kunst mehr und mehr. Gestorben ist er in Holland, im Oktober des Jahres 1816. Sein ältester Sohn, August L., wurde sein Nachfolger im Geschäft.

Lee, (spr. Lih), Sebastian, geb. 1805 in Hamburg, lebt in Paris als Solo-Violoncellist an der großen Oper. Man hat eine ziemliche Anzahl eleganter

Cello-Kompositionen von ihm. — Sein Bruder, Louis L., 1819 in Hamburg geb., ist ein guter Klavier- und Cellospieler und komponirt auch. Unsres Wissens lebt er in Hamburg.

Lefebre, (oder Lefebvre), 1) Jaques, geb. zu Prenzlau in der Uckermark im J. 1723, war ein Schüler des Konzertmeisters Graun im Violinspielen und C. Ph. Eman. Bach's in der Komposition. Gegen 1750 kam er als erster Violinist in die Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen, von dem er aber nach einigen Jahren, unangenehmer Vorgänge wegen, entlassen wurde, und nun lebte er eine geraume Zeit als Musiklehrer und Komponist in Berlin, bis er bei Errichtung des französischen Theaters daselbst zum Direktor des dazu gehörigen Orchesters ernannt wurde. Er starb aber schon 1777, noch ehe er jenes Amt antreten konnte. — Man hat mehre gute Violinsolo's, Duo's, Trio's und auch Konzerte von ihm, und unter seinem Nachlasse fand man eine zum Druck fertige Sammlung von Oden, Psalmen und Liedern, die von Kennern gelobt wurden, aber nicht herausgekommen sind. — 2) Jean Baptiste Nicolas L., blühete als Orgelbauer zu Rouen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Unter anderen großen Werken bauete er 1761 auch die schöne Orgel in der St. Martinskirche zu Tours. — 3) François Charlemagne L., geb. zu Paris am 10. April 1775, trat in die vom Baron von Breteuil gegründete königl. Musikschule und wurde hier von Gossec in der Harmonielehre und dem Contrapunkt unterrichtet. Nach Vollendung seiner Studien trat er mit zwei kleinen komischen Opern und einigen Balletmusiken auf und 1794 kam er als Bratschist in das Orchester der großen Oper. 1810 wurde er in die Privatmusik des Kaisers Napoleon aufgenommen, 1814 erhielt er die Stelle als Bibliothekar an der großen Oper und 1816 den Titel als Kompositeur der Gardes-du-Corps des Königs. 1829 zog er sich von allen seinen Aemtern zurück und war noch Ende der 30er Jahre am Leben. — Außer einigen Cantaten für Hoffestlichkeiten und Stücken für Harmoniemusik, schrieb er die Musik zu mehreren größeren Ballets, welche sich vielen Beifalls erfreuete; auch hat er Rousseau's „Devin du village" neu instrumentirt.

Lefebre-Wely, Antoine, geb. zu Paris am Ende des Jahres 1762, gehörte 1788 schon unter die gesuchteren Klavierlehrer und hieß damals bloß Lefebre (oder Lefebvre); zur Unterscheidung von anderen Künstlern desselben Namens, setzte er dem seinigen den Familiennamen seiner Frau — Wely — hinzu. 1802 wurde er Organist an der Kirche St. Jacques-du-Haut-pas und später an St. Roch. — Man kennt von ihm einige Kirchensachen, Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, kleinere Klaviersachen und Orgelstücke.

Lefebure, (spr. Lefebühr), Louis François Henri, geb. zu Paris den 18. Februar 1754, kam 1789 in den pariser Gemeinderath und wiedersetzte sich kräftig den Gewaltthätigkeiten der Revolution, am 10. August 1792 trat er aus dem Gemeinderath und wurde später in Avignon arretirt. Man escortirte ihn nach Paris, um ihn vor das Revolutionstribunal zu stellen; glücklicherweise aber ereignete sich unterdeß durch die Revolution vom 9. Thermidor (1794) der Sturz der Schreckensregierung, und sein Leben blieb somit erhalten. Nachgehends wurde er zu verschiedenen administrativen Sendungen in die Departements ver-

wendet und war auch 12 Jahre lang Unter-Präfekt in Verdun. 1814 zog er sich aus dem Staatsdienst nach Paris zurück, beschäftigte sich mit artistischen und wissenschaftlichen Arbeiten und hatte endlich auch eine Professur am Athenée inne (im J. 1827). Im Jahre 1828 war er noch am Leben. — Schon 1780, also ehe er seine politische und administrative Laufbahn begann, hatte er ein Werkchen: „Nouveau solfége“ herausgegeben, welches durch Gossec bei der École royale de chant et de déclamation eingeführt wurde, und 1789 erschien von ihm: „Bévues, erreurs et méprises de différens auteurs célèbres en matière musicale“, eine pikante Schrift, besonders gegen d'Alembert und andere Literatoren gerichtet, welche über Musik abgehandelt haben, ohne sie zu verstehen. Auch als Komponist hat L. sich gezeigt in mehreren Cantaten, Scenen und den Oratorien „Abel et Caïn“ und „Cambyse“.

Lefebure-Wely, (....), Organist und Musiklehrer in Paris, hat sich in neuester Zeit bei klavierspielenden Dilettanten durch kleine aber angenehm klingende Salon-Pieçen viele Freunde gemacht. — Es könnte sein, daß er mit oben genanntem Lefebre-Wely (den Einige, z. B. Gerber, Lefebure-Wely nennen), verwandtschaftlich zusammenhinge.

Lefevre, Jean Xavier, ein berühmter Klarinettist, geb. zu Lausanne am 6. März 1763, lernte frühzeitig Musik und kam nach Paris, wo er bei Michel Yost (gewöhnlich unter dem Namen Michel bekannt und als der geschickteste Klarinettist seiner Zeit in Frankreich anerkannt) Unterricht im Klarinettblasen nahm und noch vor Beendigung seiner Studien in das Musikcorps der königl. Garden trat. Im J. 1787 ließ er sich zum ersten Male öffentlich, im Concert spirituel, hören, und von da ab datirt auch sein Ruf. 1791 kam er dann als Soloklarinettist in's Orchester der großen Oper, wo er bis 1817 blieb, wurde bei Gründung des Conservatoriums als Professor angestellt, welche Stelle er bis 1824 bekleidete, und 1807 in die Privatkapelle Napoleon's, so wie nach der Restauration in die der bourbonischen Könige aufgenommen. Gestorben ist er am 9. November 1829. — Sein Ton auf der Klarinette war voluminös, entbehrte aber hie und da der genügenden Weichheit; seine mit großer Sauberkeit verbundene Fertigkeit war bedeutend, wie auch sein Vortrag geschmackvoll. Komponirt und herausgegeben hat er Klarinett-Konzerte und Duo's, Sonaten für Klarinette und Violoncello, Trio's für 2 Klarinetten und Fagott, Quartette für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello u. s. w. Auch eine Klarinett-Schule hat man von ihm, die am pariser Conservatorium eingeführt und sehr lange im Gebrauch war. (Ueber eine von ihm an der Klarinette angebrachte Verbesserung s. Klarinette).

Lefzen und **Lefzenschild,** s. Labium.

Legat de Furcy, (spr. Legah de Fürßy), Antoine, geb. zu Maubeuge um 1740, trieb schon frühzeitig Musik und nahm, während er in Paris wissenschaftliche Studien machte, daselbst bei Noblet noch fernern Unterricht im Klavierspielen und in der Komposition. Nach Laborde soll er später auch noch von Rameau unterwiesen worden sein. Zuerst trieb er die Musik nur als Liebhaber, nachgehends aber zu seinem Lebensunterhalte und 1789 wurde er unter

den pariser Musiklehrern genannt. Wann er gestorben, weiß man nicht; vor seinem Tode soll er noch eine Stelle als Organist bekleidet haben. Als Komponist machte er zuerst durch einige kleinere Gesangsachen Glück; nachher schrieb er auch Opern, z. B. „Philire“, „Apollon et Daphné“, „le Saut de Leucade“, „le Jardinier de Sidon“, „Palmyre“, welche aber von den verschiedenen pariser Theaterdirektoren als ungeeignet zur Aufführung, oder unter sonstigen Vorwänden zurückgewiesen wurden. Er sah daher von seinen Opernprojekten ab und begnügte sich fernerhin mit Erfolgen auf dem Gebiete der Kammermusik. Gestochen sind von ihm: eine große Anzahl Gesänge (Cantaten und Cantatillen, Romanzen, Chansons, Duetten, Arietten), Flötenduo's, Solfeggien u. s. w. Auch war er Mitarbeiter an Laborde's „Essai sur la musique“.

Legato oder **Ligato,** (ital.) gebunden, verbunden, die Bezeichnung für das Binden (s. d.) einer Reihe von Tönen. — Der Superlativ von legato — legatissimo — bezeichnet natürlich das vollkommenste Binden, Verschmelzen der Töne miteinander.

Leggiadro, leggiadramente, (spr. leddscha—) die ital. Bezeichnung für einen anmuthig leichten Vortrag einer Stelle in einem Tonstück.

Leggiero oder **leggiere,** auch **leggermente** und **leggieramente,** (spr. leddsche—) ital. Bezeichnung für eine leichte, flüssige Ausführung einer Figur oder ganzen Stelle in einem Tonstück. — Der Ausdruck con leggierezza (mit Leichtigkeit) bedeutet dasselbe.

Legirung nennt man das Verhältniß bei den metallenen Orgelpfeifen hinsichtlich der Mischung von Zinn und Blei.

Legnani, (spr. Lenjani) Luigi, ein ausgezeichneter Guitarr-Virtuos, in Mailand um 1790 geboren, gab in seiner Vaterstadt zuerst 1819 mit glänzendem Erfolg Konzerte und war dann 1822 in Wien, wo man ebenfalls seine außerordentliche Fertigkeit bewunderte. Während der Jahre 1823 und 1824 machte er fernere Kunstreisen, ließ sich aber dann 1825 in Genf nieder, woselbst er 1835 noch lebte. — Er hat viele Solo's, Exercicen, Rondo's, Variationen, Duo's u. s. w. für sein Instrument komponirt und herausgegeben.

Legrand, (spr. Legrang), 1) Wilhelm, geb. den 5. März 1770 zu Zweibrücken, begab sich im J. 1782 nach München und nahm daselbst bei Tausch Unterricht auf der Oboe. 1788 kam er als Oboist in die churfürstliche Kapelle und fing um diese Zeit an die Komposition autodidaktisch zu studiren; nachgehends nahm er bei Joseph Grätz noch Unterricht im Generalbaß. 1797 wurde er Militairmusikdirektor in München und verwaltete sehr lange dieses Amt. Im Jahre 1840 war er noch am Leben. Man hat von ihm Harmoniemusiken, Tänze u. s. w., auch schrieb er die Musik zu mehreren Ballets. — 2) Peter L., der jüngste Bruder des Vorgenannten, geb. am 5. März 1778 zu Zweibrücken, bildete sich zu einem verdienstlichen Violoncellisten und kam 1795 in die Münchner Hofkapelle; nachher machte er mehrere erfolgreiche Kunstreisen. Gestorben ist er im Juni des Jahres 1840, eine Tochter, Helene, hinterlassend, welche als tüchtige Klavierspielerin in München lebt und Unterricht ertheilt.

Legrenzi, Giovanni, geb. um 1625 zu Clusone in der Nähe von Ber-

gamo, machte in letzterer Stadt seine musikalischen Studien und wurde dann auch daselbst Organist an der Kirche Sta. Maria Maggiore. Von Bergamo kam er nach Ferrara als Kapellmeister an die Kirche dello Santo Spirito und ging dann (wahrscheinlich 1664) nach Venedig, wo er 1672 Direktor des Conservatoriums der Mendicanti und dann, von 1685 an, Kapellmeister an der Markuskirche wurde. Letztere Stelle hatte er nicht lange inne, denn er starb schon im August des Jahres 1690. — Er war einer der besten Meister seiner Zeit und gehört mit zu Denen, welche sich um Verbesserung des Recitativs und freiere Gestaltung der Melodie in Opern und Cantaten Verdienste erwarben. Von 1664—1684 schrieb er für Venedig zehn Opern, z. B. „Achille in Sciro", „Zenobia e Radamisto", „Eteocle a Polinice", „Creso", „Germanico sul Rheno", „Pertinace". Außerdem erschienen von ihm Messen, Motetten, Psalmen und sonstige Kirchenstücke, viele Kirchen- und Kammersonaten (meistens für 3 Streichinstrumente und Basso cont.) und Kammer-Cantaten.

Legros, (spr. Legroh) Joseph, ein berühmter französischer Tenorist des vorigen Jahrhunderts, geb. am 7. September 1739 im Dorfe Monampteuil in der Diöcese Laon, war zuerst Chorknabe an der Cathedrale der letztgenannten Stadt nnd kam dann auf Veranlassung Rebel's und Francoeur's, welche seit 1757 die große Oper in Paris dirigirten und von L's wunderschöner Stimme gehört hatten, nach der Hauptstadt, wo er im J. 1764 an genanntem Theater debütirte und auch in Folge seines Succeſſes engagirt ward. Bis 1783 sang er nun, zog sich aber dann, da sein Embonpoint für die Bühne zu unförmlich geworden war, mit Pension vom Theater zurück; dagegen behielt er das Direktorat des Concert spirituel, welches er seit 1777 bekleidete, bei, und zog sich, nach Auflösung des genannten Instituts im J. 1791, nach La Rochelle zurück, wo er am 20. December 1793 starb. Neben seiner Tüchtigkeit im Gesange, war er überhaupt auch durchgebildeter Musiker und hat sogar Einiges komponirt, z. B. in Gemeinschaft mit dem ältern Desormery die einaktige Oper „Hylas et Sylvie", welche auch aufgeführt wurde.

Lehmann, Anton und Blasius, waren Orgelbauer und lebten um die Mitte des 16ten Jahrhunderts. Wahrscheinlich waren sie Brüder. Ersterer bauete u. A. 1549 die Orgel in der Pfarrkirche zu Danzig; Letzterer 1543 die Orgel in der Marienkirche in Zwickau.

Lehmann, Friedrich Adolph Freiherr von, geb. zu Meißen im J. 1768, war zuerst sächsischer Infanterie-Lieutenant, kam aber zu Anfang des laufenden Jahrhunderts als Legationsrath nach Dessau und lebte später zu Halle, wo er auch am 11. Januar 1841 gestorben ist. Als Liederkomponist hatte er früher besonders einen guten Ruf.

Lehne, s. Pfeifenlehne.

Leibnitz, Emilie, geb. zu Stuttgart im Septbr. 1817, erhielt von ihrem Vater, Chordirektor am Hoftheater genannter Stadt, den ersten Musikunterricht und trat bereits in ihrem 13ten Jahre als Klavierspielerin öffentlich auf. Im J. 1832 brachte sie der Vater zur weitern Ausbildung nach Wien, wo sie insbesondere den Unterricht Choteks genoß und bald in Konzerten sich hören ließ. 1834 kehrte sie nach

Stuttgart zurück, setzte ihre Studien mit Fleiß und Eifer fort, und machte dann mit ihrem Vater in den Jahren 1835 und 1836 Kunstreisen durch Süddeutschland. In ihre Heimath zurückgekehrt, gab sie bis 1839 in den ersten Häusern Unterricht, worauf sie von der Prinzessin Sophie von Würtemberg, nachdem diese sich mit dem Erbprinzen von Oranien vermählt hatte, zur Hofpianistin ernannt wurde und sich im Herbste des Jahres 1839 nach dem Haag begab, wo sie, unsres Wissens, noch lebt, geachtet als solide Künstlerin.

Leibrock, Joseph Adolph, geb. zu Braunschweig am 8. Januar 1808, Sohn des bekannten Schriftstellers August L., erhielt eine sorgfältige Erziehung und frühzeitig schon Musik- und insbesondere Violin-Unterricht (bei dem Konzertmeister Maucourt), entschied sich aber nach nicht gar langer Zeit für das Violoncello, das er bei dem Kammermusikus Gödeke studirte. Eben im Begriff, auf die Universität behufs des Studiums der Theologie abzugehen, bot sich ihm eine Stelle als Violoncellist in der braunschweig'schen Hofkapelle, und er nahm sie an, die Gottesgelahrtheit aufgebend. Nun studirte der achtzehnjährige Jüngling mit Eifer die Theorie der Musik unter Leitung des rühmlichst bekannten Zinkeisen, machte nachgehends mehrere Reisen, um Kunst- und Lebenserfahrungen zu sammeln und verwaltete auch im J. 1830 das Musikdirektor-Amt am Theater in Regensburg, von wo er aber schon nach Verlauf eines Jahres in seine frühere Stellung als Mitglied der braunschweiger Hofkapelle zurückkehrte und lebte seitdem seinem Berufsgeschäften, der Komposition und der Ausbildung zahlreicher Schüler in der Theorie der Tonsetzkunst. — An Kompositionen von ihm kennt man: Musik zu Schiller's „Räubern", zu dem Melodram „Sechzehn Jahre, oder Kindesliebe", eine Jubel-Ouvertüre, mehrere andere Ouvertüren, Lieder, Quartette u. s. w.

Leidesdorf, M. J., ein Klavierspieler und fleißiger Komponist für sein Instrument, lebte bis in's Jahr 1827 in Wien und hatte daselbst auch eine Musikalienhandlung. Dann ging er nach Florenz, wo er am 26. September 1839 starb. Seine größeren und kleineren Klavierkompositionen — ungefähr 150 an der Zahl — waren zumeist auf die musikalische Fassungskraft von Dilettanten berechnet und hatten auch früher bei diesen einigen Erfolg.

Leiding, Georg Dietrich, geb. zu Bücken in der Grafschaft Hayn am 23. Februar 1664, war der Sohn eines Militairs, der sich im dreißigjährigen Kriege unter Herzog Bernhard von Weimar ausgezeichnet hatte. Derselbe wollte ihn anfangs auch zum Militair erziehen; Talent und Liebe zur Musik aber siegten über diesen Entschluß und er ward daher in seinem 15ten Jahre (1679) dem Unterricht des Organisten Jacob Bölschen in Braunschweig übergeben. Fünf Jahre blieb er bei demselben; dann machte er eine Reise nach Hamburg, um die damaligen größten Orgelspieler Reineken und Buxtehude zu hören, und nahm ihn besonders Letzterer freundlich auf. Allein noch während seiner Abwesenheit wurde sein Lehrer Bölschen krank und lud ihn ein, nach Braunschweig zurückzukommen, und ihn bei seiner Krankheit zu unterstützen. L. that es, und da Bölschen noch in demselben Jahre starb, so erhielt er dessen beide Organistenstellen an St. Ulrich und St. Blasius. Mit der Theorie der Tonsetzkunst beschäftigte er sich nun

ernstlicher als je und studirte dieselbe unter Theile's Leitung gründlich und eifrig. Später ward ihm noch eine dritte Organistenstelle, die an St. Magnus, übertragen und gestorben ist er zu Braunschweig am 10. Mai 1710. Er wurde zu den ersten Orgelspielern seiner Zeit gezählt und seine Klavier- und Orgelstücke waren ungemein geschätzt. — Sein Nachfolger in den beiden oben erwähnten Organistenämtern war sein Sohn Otto Anton L., geb. zu Braunschweig im J. 1692 und gestorben daselbst am 16. Mai 1740, dessen Geschicklichkeit auf dem Klavier und der Orgel ebenfalls gerühmt wurde.

Leier, s. Leyer.

Leierkasten und **Leierorgel,** s. Drehorgel.

Lejeune, (spr. Leschöhn'), Claude, auch öfter Claudin Lejeune oder bloß Claudin genannt, ein berühmter Tonkünstler, geb. zu Valenciennes um 1540. Ueber die Geschichte seiner Jugend und Entwicklung als Künstler ist Nichts bekannt; auch sonst weiß man aus seinem Leben nur, daß er als Kammerkomponist in den Diensten der Könige Heinrich III. und Heinrich IV. von Frankreich gestanden hat; dem erstern Könige muß er schon 1581 gedient haben, denn er schrieb zu dieser Zeit die Musik zu den Feierlichkeiten bei Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Mademoiselle de Vaudémont. Gestorben muß er in der Zeit zwischen 1598 und 1603 sein, denn zu Anfang einer Sammlung Gesangsstücke von ihm, „Le Printemps" betitelt und 1603 zu Paris herausgekommen, befindet sich eine „Ode sur la musique de défunct sieur Claudin Lejeune" (von Thomas d'Embry oder Ambry); dem Worte défunct nach, muß er also verstorben gewesen sein. Zu bemerken ist noch, daß L. Calvinist war und daß Varillas in seiner Geschichte Carl's IX. den Irrthum begeht ihn mit Goudimel, der ebenfalls mit dem Vornamen Claude hieß, zu identificiren und ihn demnach bei den Metzeleien der Bartholomäusnacht in Lyon mit umkommen läßt. — Man kennt von L's Kompositionen viele Chansons, Motetten, Psalmen, Madrigalen u. s. w., von denen die meisten erst nach seinem Tode im Druck erschienen sind. Ist man berechtigt, seinen Tod, nach dem was oben gesagt ist, in der Zeit zwischen 1598 und 1603 zu setzen, so hat er selber bei seinen Lebzeiten nur zwei Werke in den Druck gegeben: „Livre de mélanges" (4—8stimmige Gesänge, Antwerpen 1585) und „Dodecacorde" (zwölf Psalmen zu 2—7 Stimmen, La Rochelle, 1598). Dieses letztere Werk ist übrigens eines der besten L's, wie denn überhaupt seine Psalmen das Meiste zu seinem Ruhme beigetragen haben. Was nun diesen Ruhm selber betrifft, der namentlich in Frankreich ganz ungemein war, so ist er in einer gewissen Eleganz (die Zeit natürlich dabei in Anschlag gebracht) der Melodie und Harmonie und einer Frische der Empfindung begründet. An Tiefe und Bedeutsamkeit steht er den gleichzeitigen römischen und venetianischen Tonsetzern, dann einem Orlando Lasso und selbst einigen älteren französischen Meistern, wie Arcadelt und Jennequin, bedeutend nach. — Ein vollständiges Verzeichniß von L's Werken, so weit sie bekannt sind, sehe man in Fétis Biographie universelle und bei Gerber ein.

Leitakkord, s. Leitharmonie.

Leitdraht, auch Hauptventildraht und Leiter, Klappenleiter, Leit-

stift, Ventilleiter, Ventilstift und Ventildraht genannt, ist ein von gehärtetem Messingdraht verfertigter, gehörig starker Stift, der die Hauptventile in der Orgel in gerader Richtung zu erhalten hat.

Leiter, s. Tonleiter.

Leitereigen nennt man diejenigen Töne und Akkordbildungen, welche Bestandtheile derjenigen Tonart ausmachen, die einem Tonsatze zu Grunde gelegt ist, oder diejenigen Töne und Akkorde, welche der Leiter (Tonleiter) einer solchen Grundtonart eines Tonsatzes eigen sind. Dagegen ist

Leiterfremd die Bezeichnung derjenigen Töne und Akkorde, welche nicht zur Leiter der herrschenden Tonart (Grundtonart) gehören, nicht in derselben enthalten, sondern nur aus zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen entstanden sind. In einem Tonsatz aus G-Dur z. B. ist der Ton c leitereigen, dagegen der Ton cis leiterfremd, so wie auch jeder Akkord in dem ein cis vorkommt.

Leitereigne und **leiterfremde Modulation**, s. Modulation.

Leitharmonie, oder **Leitakkord** nennen einige Theoretiker diejenige Harmonie (oder denjenigen Akkord), vermöge welcher eine Ausweichung aus einer Tonart in die andere bewirkt wird; vorzugsweise ist die Dominantenharmonie, durch die am häufigsten und entschiedensten Ausweichungen (Ueberleitungen) aus einer Tonart in die andere geschehen, Leitakkord oder Leitharmonie zu nennen.

Leitermayer, Michael, geb. in Wien am 21. April 1799, wurde von seinem Vater, einem in allen Fächern der Tonkunst wohlbewanderten Manne, musikalisch ausgebildet und vorzüglich im Gesange, Violin-, Guitarr- und Violoncellspielen unterrichtet, und konnte in seinem 17ten Jahre schon einen Kunstausflug durch Steiermark, Kärnthen und Krain nach Oberitalien machen, wo er allenthalben großen Beifall erntete. Nach seiner Rückkehr erhielt er die Stelle als erster Violinist auf dem Chore der Pfarrkirche im Lichtenthale, grade in jenem Zeitpunkte, als Franz Schubert in genannter Kirche seine ersten religiösen Kompositionen aufführte. 1818 trat er bei dem Josephstädter Theater als Musikdirektor ein, kam später in das Orchester des Theaters an der Wien, wurde bezüglich seiner schönen Tenorstimme im Chor und zu kleinen Solopartien verwendet und übrigens auch als Violinlehrer bei der mit diesem Theater damals verbundenen Musikschule verwendet. 1827 wurde er Chorregent an der Pfarrkirche der Alservorstadt, errichtete dann eine eigene Sing- und Musiklehranstalt und wurde Mitbegründer eines Kirchenmusikvereins; seit 1834 fungirte er auch als Singmeister am Josephstädter Theater. — Durch gelungene Aufführungen anerkannter Meisterwerke in Kirche und Konzert machte er sich um die Kunst verdient.

Leitton nennt man im engern Sinne die siebente Stufe jeder Dur- und Molltonleiter wegen ihres Strebens nach Auflösung in die Oktave des Grundtons. In diesem Sinne heißt der L. auf lateinisch: Subsemitonium modi (unterhalber Ton der Tonleiter) oder Semitonium (Halbton, d. h. charakteristischer Halbton), und auf französisch: Note sensible (spr. ßangßibl') oder caractéristique (spr. karakteristik'), der Ton, durch welchen das Gefühl für diese oder jene Tonart am bestimmtesten, ausgeprägtesten sich darstellt, durch den sie

erst ihren eigentlichen Charakter erhält. In einem allgemeinern Sinne könnte man Leittöne diejenigen Töne nennen, welche unter gewissen harmonischen Bedingungen in einer Akkordverbindung an bestimmte Fortschreitungen gebunden sind, d. h. welche nach einer bestimmten Stufe hinleiten. Dazu gehören z. B. die große Terz und kleine Septime im Dominantseptakkord (wenn auf diesen der Akkord der Tonika folgt), die Quinte im übermäßigen Dreiklang, die übermäßige Sexte im übermäßigen Sextakkorde, der Grundton und die verminderte Septime im verminderten Septakkorde (wenn auf dieser der tonische Dreiklang folgt) u. s. w.

Lem, Peter, geb. zu Kopenhagen im J. 1754, bildete sich daselbst unter Leitung des Konzertmeisters Hartmann zu einem vortrefflichen Violinspieler und erhielt nachgehends vom König von Dänemark ein Stipendium, welches ihn in den Stand setzte, mehrere Jahre zu reisen und sein Talent noch weiter auszubilden. Er ging nach Wien und von hier auf einige Zeit auch nach Italien. 1783 kehrte er nach Kopenhagen zurück, lebte zuerst 2 Jahre daselbst ohne Anstellung, theils von Konzertgeben, theils von Lectioniren, wurde aber dann 1785 als erster Violinist in der Hofkapelle, und nachdem sein Lehrer Hartmann 1791 gestorben war, als Konzertmeister angestellt. Gestorben ist er im J. 1826. Sein Spiel soll nach dem Urtheil Aller, die ihn in seiner Blüthezeit gehört, sowohl an Fertigkeit als auch an Vortrag ganz wundervoll gewesen sein. Für sein Instrument und für Klavier, das er ebenfalls sehr gut spielte, hat er Einiges komponirt; im Stich ist jedoch nur ein Werk von ihm — ein Violin-Konzert — zu Wien erschienen.

Lemaure, (spr. Lemohr) Catharine Nicole, eine berühmte französische Sängerin des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Paris am 3. August 1704, wurde 1719 Choristin an der großen Oper und debütirte dann im J. 1724 auf demselben Theater mit dem ungemeinsten Beifall. Nachdem sie bis 1727 engagirt gewesen war, zog sie sich von der Bühne zurück, betrat dieselbe aber wieder im J. 1730 und wirkte bis zum J. 1735. Nach dieser Zeit scheint sie kein festes Engagement wieder eingegangen zu sein, sondern nur bei Hofe und in Konzerten hie und da gesungen zu haben. Noch im Alter von 67 Jahren wußte sie durch ihren Gesang zu entzücken. Gestorben ist sie im J. 1783, nachdem sie seit 1762 mit einem Herrn von Montbruelle verheirathet gewesen war. — Laborde schildert sie als klein und unansehnlich von Person, aber mit dem schönsten Organ und dem entzückendsten Vortrag begabt.

Lemière, (spr. Lemiähr') [...], ein guter französischer Violinspieler und als solcher ein Schüler von Gaviniés, trat 1751 in das Orchester der großen Oper zu Paris und blieb daselbst bis zum J. 1771, wo er pensionirt wurde. Er genoß jedoch seine Pension nicht lange, denn er starb noch in dem genannten Jahre. Von seinen Schülern ist besonders der berühmte Bertheaume zu nennen. Violinsonaten und Duetten sind von ihm im Druck erschienen.

Lemière de Corvey, (spr. Lemiähr de Korweh), Jean Frederic Auguste, geb. zu Rennes im J. 1770, lernte die Musik als Chorknabe in der Maitrise der Cathedrale seiner Vaterstadt und machte schon frühzeitig Kompositionsversuche,

ohne die Theorie der Tonsetzkunst studirt zu haben. Als vollkommner Naturalist noch brachte er 1790 eine einaktige Oper „Constance“ in Rennes auf die Bühne. Darauf als Freiwilliger in einem republikanischen Bataillon der Vendée dienend, machte er sich durch seine Freiheitsschwärmerei bemerklich und wurde Unter-Lieutenant. Nach dem 10. August 1792 in Paris angekommen, nahm er bei Berton einigen Unterricht in der Harmonielehre, schrieb noch in demselben Jahre eine kleine Oper „Les Chevaliers errans“, die aber bei ihrer Aufführung wenig machte, und zog das Jahr darauf die Aufmerksamkeit durch eine Bizarrerie auf sich: indem er nämlich einen Journalartikel in Musik setzte. Dieses Stück wurde auch gedruckt und hatte eine ungeheure Vogue. Kurze Zeit nachher ging er nach Belgien, wo er beim General Thiébault als Adjutant fungirte und war 1794 wieder in Paris, wo er einige Opern zur Aufführung brachte, welche eine günstige Aufnahme fanden. Während der Jahre 1796 und 1797 war er mit seinem General in Deutschland, wo er blessirt wurde, und der Friede von Campo Formio führte ihn wieder nach Paris zurück. Hier beschäftigte er sich wieder mit der Komposition, wurde aber nachgehends wegen seiner Anhänglichkeit an den General Moreau von der Consular-Regierung aus Paris entfernt und lebte bis 1806 in der Provence. Dann trat er wieder in den aktiven Dienst, machte die Feldzüge in Preußen und Polen mit, und von 1808—1814 diente er in Spanien, worauf er dann als Oberst-Lieutenant pensionirt wurde. Nach der Rückkehr Napoleons von Elba griff er wieder zu den Waffen und focht bei Waterloo mit. In den ersten Zeiten der zweiten Restauration hielt er sich zurückgezogen, kam aber 1817 wieder nach Paris, wo er, aber ohne Glück, für einige Theater arbeitete und allmählich in eine sehr kümmerliche Lage verfiel, indem seine Pension unzureichend war für eine anständige Existenz und die Erziehung seiner Kinder, seine Kompositionen ihm auch überdies wenig einbrachten. Gestorben ist er an der Cholera am 19. April 1832, nachdem er in den letzten Jahren seines Lebens mit Correcturlesen für Musikverleger sich hatte nothdürftig erhalten müssen. — Von seinen Opern — etwa 20 ander Zahl — wollen wir, außer den schon oben genannten, noch einige anführen: „Crispin rival“, „la Reprise de Toulon“, „Babouc“, „La Moitié du chemin“, „L'Écolier en vacances“, „les Suspects“, „les deux Orphelines“, „Henri et Félicie“, und besonders „Andros et Almona“, welche wohl sein bestes und erfolgbringendstes Werk war. — Von seinen sonstigen Kompositionen sind noch zu nennen: Klaviersachen verschiedener Art, Sonaten für Klavier und Violine, Harmoniemusiken, Romanzen, Duo's für Harfe und Klavier u. s. w.

Lemme, Carl, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (um 1780) Organist an der Catharinen- und Magnuskirche in Braunschweig, hat sich besonders um die Verbesserung der Klaviere viele Verdienste erworben. Zunächst führte er bei den bundfreien Klavieren grade Tasten ein, statt daß dieselben, gegen die Tangenten hin, früher in verschiedenen Krümmungen liefen. Dann erfand er mit seinem Vater, der Instrumentenmacher in Braunschweig war, gemeinschaftlich die sogenannten gepreßten, oder eigentlich doppelten Resonanzböden, die so zusammengeleimt werden, daß die Fibern (Jahre) schräg übereinander

laufen, und also nothwendig an Dauer und Haltbarkeit sehr gewinnen müssen. Endlich baute er auch, und wieder mit dem Vater gemeinschaftlich, ovalrunde Klaviere, die einen bedeutend stärkern Ton und dabei eine viel gefälligere äußere Form als die älteren tafelförmigen Klaviere hatten. Doch behielten diese den Vorzug, wahrscheinlich wegen der Ungleichheit des Anschlags, den man bei jenen ovalrunden bemerken wollte.

Lemoine, (spr. Lemoann) Henri, geb. zu Paris den 21. Oktober 1786, trat 1798 in's Conservatorium und hatte u. A. Adam zum Lehrer im Klavierspielen, so wie ihn Berton, Eler, Dourlen und Catel in der Harmonielehre unterwiesen. Nach Vollendung seiner Studien widmete er sich dem Musikunterricht und wurde als Lehrer sehr gesucht, was ihn jedoch nicht abhielt, später (1821), nachdem er auch schon seines Vaters (s. unten) Musikalienhandlung übernommen hatte, unter Reicha's Leitung noch einen gründlichen Cursus der Harmonielehre durchzumachen. — Erschienen sind von L. kleinere und größere Klaviersachen, eine gute Klavierschule und eine Harmonielehre. — Sein Vater, Antoine Marcel L., geb. zu Paris am 3. November 1763, war Violinist und besonders Guitarrist. Nachdem er mehre Stellen an kleineren pariser Theatern, theils als simpler Musikus, theils als Orchesterdirigent bekleidet hatte, errichtete er 1793 eine Musikalienhandlung und führte dieselbe bis zu seinem Tode, der im April des Jahres 1817 erfolgte, fort. — Erschienen sind von ihm ungefähr 25 Hefte Variationen und Potpourri's für Guitarre allein oder für Guitarre und Violine; dann eine kleinere und größere Schule für die fünfsaitige, sowie eine Methode für die sechssaitige Guitarre.

Lemoyne, (spr. Lemoan) Jean Baptiste, geb. zu Eymet im Perigord am 3. April 1751, studirte die Musik unter Leitung seines Onkels, der Kapellmeister an der Cathedralkirche zu Perigueux war, und fungirte dann an verschiedenen kleineren Orten als Musikdirektor. In den siebziger Jahren kam er nach Berlin, wo er von Graun und Kirnberger Unterricht in der Komposition erhielt, sich nachgehends durch einige gelungene Arbeiten die Gunst des Kronprinzen erwarb und als zweiter Orchesterdirigent am französischen Theater angestellt wurde. 1775 war er in Warschau, wo er u. A. die Oper „Le Bouquet de Colette" schrieb und zur Aufführung brachte. Nach Paris zurückgekehrt, kündigte er sich als einen Schüler Gluck's an und brachte (1782) eine in dem Style dieses Meisters gearbeitete Oper „Électre" auf die Bühne, welche aber kein Glück machte; nach diesem Fiasco dementirte Gluck, der bis dahin geschwiegen hatte, L. als seinen Schüler, und dieser, gleichsam aus Rache, ging nun in das Lager der Italiener über und komponirte in der Weise Piccini's die Oper „Phèdre", welche bei ihrer Aufführung im J. 1786 Erfolg hatte. Darauf machte er eine Reise nach Italien, kam aber 1788 wieder nach Paris und arbeitete für die große Oper und das Theater Favart bis an seinen Tod, der am 30. December 1796 erfolgte. Von seinen Opern aus den letzten 6 Jahren seines Lebens, die, beiläufig gesagt, viel schwächer waren, als seine früheren, sind zu nennen: „Nephté", „les Prétendus", „Louis IX. en Égypte", „Elfride", „Le compère Luc", „le Mensonge officieux", u. s. w. — Sein Sohn,

Gabriel L., geb. zu Berlin am 14. Oktober 1772, kam im 9ten Jahre seines Alters nach Paris, wo Clement im Klavierspielen und in der Harmonielehre und später Edelmann seine Lehrer wurden. Zu Anfang unsres Jahrhunderts reiste er mit dem Violinisten Lafont und gab nach seiner Rückkunft in Paris Musikunterricht. Gestorben ist er am 2. Juli 1815. — Als Klavierspieler sowohl wie als Komponist war er nur mittelmäßig. Im Druck sind von ihm erschienen: einige Klavier-Konzerte, Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello, Capricen, Fantasien, Potpourri's u. s. w. ebenfalls für Klavier, und einige Hefte Romanzen.

Lentamente oder **lentemente,** das Adverb. von Lento (s. d.).

Lentando, so viel wie Rallentando (s. d.).

Lento, (ital.) langsam, gemächlich, eine Bezeichnung für ein Tempo, das, nach gewöhnlicher Annahme, etwas schneller als Adagio und Largo, und langsamer als Larghetto und Andante ist. Man findet es auch mit Beiwörtern versehen, z. B. L. assai, L. di molto = sehr langsam. (S. übrigens Tempo).

Lentz, Gerhard, zu Köln am Rhein im J. 1764 geb., erhielt von seinem Vater, Organisten an einer dasigen Kirche, gründlichen Unterricht im Klavierspielen nnd ging in seinem 20sten Jahre nach Paris, wo er in Konzerten auftrat und mit Unterrichtgeben sich beschäftigte, auch einige Kompositionen in den Druck gab. Im J. 1794 ging er von Paris nach London, wo er sich bald als ausübender und schaffender Musiker einen guten Namen zu machen wußte und kehrte im J. 1795 nach Deutschland zurück. Zuerst lebte er eine Zeit lang in Hamburg und dann (1796) folgte er einer Einladung des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, bei dem er schöne Tage verlebte und dessen Geheimschreiber, einem Polen, mit dem er ein inniges Freundschaftsbündniß geschlossen hatte, er nachgehends auch nach Warschau folgte. Hier lebte er, als Mensch und Künstler geliebt und geachtet, bis an seinen Tod, der am 21. August 1839 erfolgte, nachdem er zweimal verheirathet und eine Zeit lang als Professor am Conservatorium angestellt gewesen war. — In seinen Kompositionen — Konzerte, Sonaten, Variationen, Rondo's, Etüden u. s. w für Klavier, Trio's, Lieder, einige Sinfonien u. s. w. — war ihm Haydn, den er auch während seines Aufenthaltes in London hatte kennen lernen, Muster und Vorbild, und sie wurden ihrer Zeit ihrer Frische und heitern Anmuth wegen gern gespielt und gehört.

Lenzi, Carlo, einer der ausgezeichnetsten italienischen Kirchenkomponisten, Orgelspieler und Gesanglehrer des vorigen Jahrhunderts, geb. am 11. Juli 1735 zu Azzone in der Provinz Bergamo, erhielt seine Ausbildung in Neapel unter Sala und wurde nachgehends Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Bergamo. Im J. 1800 hatte er das Unglück, das Gesicht zu verlieren und mußte sich pensioniren lassen; doch wirkte er noch einige Zeit als Gesanglehrer fort, bis er am 23. März 1803 starb. Sein Nachfolger im Amte war der berühmte Simon Mayr. Von seinen Gesangsschülern haben sich mehrere einen berühmten Namen gemacht, z. B. Nozzari, Giacomo David, Bianchi u. s. w.

Leo II., Römischer Pabst von 682 bis zum 24. Mai 683 (nach Andern 684), wo er starb, war ein Sicilianer von Geburt, großer Gelehrter und gründlicher

Kenner der Musik, welche Kunst er leidenschaftlich liebte. Ungeachtet der kurzen Zeit seiner Regierung trug er doch sehr viel zur Verbesserung der damaligen Kirchenmusik bei, verfertigte zu dem Zwecke auch selbst zu mehreren Hymnen neue Melodien. Man schreibt ihm auch 6 Briefe zu, deren Inhalt besonders die Musik berühre; wo dieselben aber aufbewahrt werden, ist nicht bekannt.

Leo IX., Römischer Pabst von 1049—1054 (im April des letzteren Jahres, nach Andern am 12. Mai desselben, starb er), war 1002 im Elsaß geboren und vor seiner Erwählung zum Pabst Erzbischof von Toul, unter dem Namen Bruno. Tüchtiger Tonkünstler für seine Zeit, ließ er sich die Hebung der Kirchenmusik und des Kirchengesanges sehr angelegen sein und komponirte auch viele Gesänge, z. E. die Responsorien zu Ehren mehrerer Heiligen, von denen die auf den heil. Hydulph (Bischof von Trier) noch heutzutage in vielen katholischen Kirchen am Feste dieses Heiligen gesungen werden.

Leo, Vater und Sohn, Beide mit Vornamen Johann Christoph, waren berühmte Orgelbauer des 17ten und 18ten Jahrhunderts. Leo der Vater, welcher zu Augsburg lebte und besonders in den 30 letzten Jahren des 17ten Jahrhunderts blühete, war nebenbei auch Klavierinstrumentenmacher. Leo der Sohn, in Augsburg geb., war churfürstl. mainzischer und markgräfl. anspachischer Hoforgelbauer, und starb zu Augsburg gegen 1736. In der Gegend von Mainz, Bamberg, Anspach und in den Kirchen mehrerer Orte in der Schweiz stehen bedeutende Werke von ihm; 1721 bauete er auch in der Ulrichskirche zu Augsburg eine neue Orgel. Wie sein Vater beschäftigte auch er sich mit der Fabrikation von Klavierinstrumenten.

Leo, Leonardo, ein hochberühmter italienischer Tonmeister, geb. zu Neapel im J. 1694, kam als noch junger Mensch nach Rom, wo er ein Schüler des vortrefflichen Meisters Pitoni wurde. Mit 23 Jahren hatte er seine Studien vollendet und kehrte nach Neapel zurück, woselbst er 1717 die Stelle als Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria della Solitaria erhielt und das Jahr darauf mit seiner ersten Oper „Sofonisba" auftrat. Nachgehends wurde er Direktor des Conservatoriums della Pietà, von welchem er zu dem von Sto. Onofrio übertrat und von den vielen Schülern, welche unter seiner Leitung sich bildeten, wollen wir nur Jomelli und Piccini nennen. Ueber das Jahr seines Todes cursiren verschiedene Angaben: Einige geben 1742, Andere 1743 an; nach einer Inschrift aber, die sich auf einem Porträt L's befindet, das zuerst im Conservatorium della Pietà war und in neuester Zeit in der königl. Musikschule in Neapel aufbewahrt wird, ist 1756 das wahre Datum seines Todes; dagegen giebt Abbate Bertini in seinem Dizzion. stor. crit. degli scrittori di musica (Bd. 3, pag. 19) wiederum 1745 an. — L. ist in allen seinen Kompositionen höchst ausgezeichnet durch Großheit der Empfindung, Klarheit des Styles und Meisterhaftigkeit der Ausarbeitung; seine Kirchensachen sind von ergreifendster Erhabenheit und dabei doch auch wieder von herzrührendster Innigkeit, und in seinen Arbeiten für's Theater ist Pathos, Leidenschaft, wahrer dramatischer Ausdruck und Angemessenheit der Charakteristik für jegliche Situation. — Es bleibt uns nun noch übrig, einige von seinen Hauptwerken anzuführen; für die Kirche

sind dies: ein „Ave maris stella" (für Sopran, Streichinstrumente und Orgel), ein „Miserere" für 8 reale Stimmen (a capella), ein vierstimmiges „Credo" mit Orchesterbegleitung, mehrere „Dixit", „Magnificat" und „Messen", die Oratorien „Santa Elena al Calvario" und „Cain ed Abele", dann noch einige Motetten, Cantaten, Te Deum u. s. w. Für's Theater schrieb er, außer einigen Intermezzi, Serenaten, Cantaten und Pastorale's, ungefähr 20 Opern und darunter auch die komische: „Il Cioè"; außerdem sind besonders von ihnen zu nennen: „L'Olimpiade" (aus welcher das Duett „Nei giorni tuoi felici" und die Arie „Non so donde viene" in ganz Italien lange Zeit hindurch eine ungemeine Berühmtheit hatten) und „Demofoonte" (in der sich die weltberühmte Arie „Misero Pargeletto" befindet). Endlich sind auch noch einige Studienwerke zu erwähnen, die L. verfaßt hat; und sind Partimenti (bezifferte Bässe zur Uebung im Generalbaß), Solfeggien für eine Baßstimme und eine Musiklehre „Principi di musica" (Manuscript).

Leonard, Henri, im J. 1819 geb., einer der vorzüglichsten Violinspieler der sogenannten belgisch-französischen Schule, lebt in Brüssel, wo er seit 1849 als Professor am Conservatorium wirkt und sich um die Ausbildung vieler wackerer Violinschüler verdient macht. Auch hat er mehreres Effektvolle für sein Instrument komponirt, z. B. einige Konzerte, Fantasien u. s. w.

Leon de Saint-Lubin, s. Saint-Lubin.

Leonhard, Julius Emil, geb. am 13. Juni 1810 zu Lauban (in der preußischen Provinz Schlesien), ein talentvoller und trefflich durchgebildeter Tonsetzer, auch guter Pianist, lebte längere Zeit als Musiklehrer in Dresden und Leipzig und ist seit einigen Jahren als Lehrer am Conservatorium in München angestellt. Es sind von ihm Klavier- und Gesangssachen gedruckt, die von ganz entschiedenem Werthe sind, und eine Sinfonie, (die 1846 in Leipzig zuerst aufgeführt wurde), so wie das Oratorium „Johannes der Täufer" enthalten höchst Schätzenswerthes.

Leoni, Leone, ein italienischer Tonsetzer, dessen Blüthezeit in die letzten Decennien des 16ten und die ersten des 17ten Jahrhunderts fällt und der Kapellmeister an der Cathedrale von Vicenza war (nicht zu Venedig, wie Einige behaupten). Er muß spätestens um 1560 geboren sein, denn er gehörte zu den schon berühmten Komponisten, welche 1592 dem Palestrina eine Sammlung fünfstimmiger Psalmen als Zeichen der Huldigung seines Genie's dedicirten (man sehe darüber den Saggio fondam. prat. di contrap. des Padre Martini, Bd. 2, pag. 74). Von 1601 bis 1623 erschienen von ihm in Venedig verschiedene Sammlungen Madrigalen, Motetten und Psalmen im Druck, auf deren Titel er sich zumeist Academico olimpico nannte; außerdem sind Madrigalen von ihm enthalten in der 1596 zu Venedig herausgekommenen Sammlung „Il Trionfo di Dori" und in der, welche den Titel „Madrigali pastorali a sei voci" führte und 1604 zu Antwerpen erschien.

Leopold I., zweiter Sohn des Kaisers Ferdinand III. und der Maria Anna von Spanien, geb. 1640, und 1655 zum König von Ungarn, 1685 zum König von Böhmen und 1659 zu deutschen Kaiser erwählt, ist hier zu erwähnen als

leidenschaftlich die Musik Liebender und sie mit Geschick Ausübender. Er spielte mit Fertigkeit mehrere Instrumente, bsonders das Klavier, und komponirte auch, Kirchliches sowohl wie Weltliches; mehrere von seinen Madrigalen-Kompositionen sind noch auf der Wiener Bibliothek vorhanden, die auch eine von ihm veranstaltete Sammlung von Werken der ersten Kirchen- und Theaterkomponisten seiner Zeit aufbewahrt. Mit großen Kosten hielt er eine starkbesetzte Kapelle von Sängern und Instrumentalisten, so wie eine glänzende italienische Oper; die in diese Institute Aufzunehmenden examinirte er hin und wieder selbst. Seine große Liebe zur Musik blieb ihm bis zum letzten Augenblicke seines Lebens treu. Schon hatte er sein letztes Gebet verrichtet, als er noch einmal die Kapelle zu einem Konzerte vor seinem Bette versammeln ließ, und mitten in diesem Konzerte starb er: es war am 5. Mai 1705.

Lepsis (von λῆψις — der angenommene Satz), in der Musik der Griechen einer der 3 Theile ihrer Melopöie, den sie zuweilen auch Euthia (s. d.) nannten.

Leroy oder **Le Roy**, (spr. Leroah) Adrian oder Adrien, ein französischer Lautenist und Komponist, etablirte in Paris um 1550 eine der berühmtesten Notendruckereien der damaligen Zeit, der er anfangs allein vorstand, nachher aber, als er (1551) die Schwester von Robert Ballard geheirathet hatte, mit diesem seinem Schwager in Gemeinschaft betrieb. L's und Ballards Namen figuriren auf allen den Werken, welche bis in's Jahre 1588 aus ihrer Druckerei hervorgingen; von 1589 an aber verschwindet L's Name von den Titeln, und es ist daher wohl anzunehmen, daß er zu Ende des Jahres 1588 oder zu Anfang 1589 zu leben aufgehört habe. — Als Komponisten findet man L. vertreten in der Sammlung von 20 Büchern vierstimmiger Chansons verschiedener Meister, welche von den beiden Schwägern von 1551 bis 1568 herausgegeben wurde. Besonders aber machte er sich durch zwei didaktische Werke — eine Lautenschule (Paris, 1557, bis 1583 in noch zwei anderen Auflagen, auch zwei Mal in's Englische übersetzt) und eine Guitarrenschule (Paris, 1578) — vortheilhaft bekannt. — Ein anderer Leroy, Guillaume mit Vornamen, war in der Kapelle Ludwigs XII. von Frankreich als Baßsänger angestellt, und man findet in der von Attaignant 1533 zu Paris herausgegebenen Sammlung „Liber septimus XXIIII. trium, quator, quinque et sex vocum, modulos Domini adventus etc.“ eine fünfstimmige Motette seiner Komposition, deren Anfangsworte „O oriens“ lauten. Vielleicht ist Adrian L. mit diesem Guillaume verwandt.

Lessel, Franz, Klavierspieler und Komponist, geb. in Warschau um 1780, machte seine ersten musikalischen Studien unter der Leitung seines Vaters, welcher als Kompositeur in den Diensten des Fürsten Czartoriski stand, ging aber um's J. 1800 nach Wien und vollendete hier seine Ausbildung unter den Augen Joseph Haydn's, der ihn, neben Pleyel und Neukomm, als seinen besten und dankbarsten Schüler bezeichnete. Im J. 1810 kehrte L. nach Warschau zurück und lebte hier mit Komponiren, Konzert- und Unterrichtgeben beschäftigt; seit 1820 aber, wo er noch in Warschau war, fehlen weitere Nachrichten über ihn. Von seinen Kompositionen sind erschienen: Sonaten für Klavier, ein Klavier-

Konzert, ein Rondo für Klavier mit Orchesterbegleitung, ein Potpourri desgl., Klavier-Fantasien, Fugen u. s. w., eine Ouvertüre für Orchester, einige Flötensachen, ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello u. s. w.

Lessing, Gotthold Ephraim, der unsterbliche Reformator der deutschen Nationalliteratur, geb. am 22. Januar 1729 zu Kamenz in Sachsen und gest. zu Braunschweig am 15. Februar 1781, muß hier genannt werden, weil er sich in einigen seiner Schriften auch mit Musik beschäftigt hat. In seiner „Dramaturgie" befindet sich eine Abhandlung „Ueber die musikalischen Zwischenspiele bei Schauspielen" (dieser Gegenstand ist in neuester Zeit wieder zu einer Streitfrage geworden); ferner enthält einiges Musikalische das Fragment eines Lehrgedichts „Ueber die Regeln der Wissenschaft zum Vergnügen, besonders der Poesie und Musik"; und endlich ist einiges Musikhistorische befindlich in den „Scriptores rerum Brunsvicensium" (Hannover, 1770, 3 Bände).

Lesso, lesto (ital.), Bezeichnung für den muntern, leichten und flüssigen Vortrag einer Stelle in einem Tonstücke.

Lesueur, (spr. Leßüöhr) Jean François, verdienstlicher französischer Komponist, geb. zu Drucat-Plessiel bei Abbeville, am 15. Januar, 1763, kam im Alter von 7 Jahren in die Maitrise der Cathedrale von Abbeville und nach einigen Monaten als Chorknabe an die Cathedrale von Amiens. Hier blieb er bis in sein 14tes Jahr und trat dann in das Collége, um wissenschaftliche Studien zu machen, die er aber nicht vollendete, da ihm nach zwei Jahren die Musikmeisterstelle an der Cathedrale von Séez übertragen wurde. Kaum hatte er dieses Amt 6 Monate verwaltet, als er es mit dem eines zweiten Musikmeisters an der Kirche der Saints-Innoncens zu Paris vertauschte, welche Stelle er aber 1781 auch wieder aufgab, um eine an der Cathedrale von Dijon anzunehmen. Diese behielt er bis 1783, wurde in demselben Jahre in Mans angestellt und ging von da nach kurzem Verweilen als Chordirektor an die Kirche zu St. Martin in Tours. 1784 nach Paris berufen, um mehrere Sachen seiner Komposition im Concert spirituel aufzuführen, wurde er auf Empfehlung Gossec's, Gretry's und Philidor's als Kapellmeister an der Kirche der Innocens angestellt, worauf er dann 1786 in gleicher Eigenschaft an die Notre-Dame-Kirche kam. Bis hierher dem Publikum nur in geringem Maße als Komponist bekannt, fing er jetzt an, durch seine Kirchenmusiken mehr Aufmerksamkeit zu erregen; man drängte sich, um seine Messen und Motetten zu hören, welche in einem Style verfaßt waren, der für die Masse viel Anziehendes hatte, aber von den Kennern als zu weltlich und fast theatralisch verworfen wurden. L. hatte aber einmal die Idee gefaßt, die kirchliche Musik zu reformiren und glaubte das am besten zu erreichen, indem er dramatische oder vielmehr opernhafte Elemente in seine Kirchensachen brachte. Sein Verfahren vertheidigte er auch in einigen Schriften, die er im J. 1787 erscheinen ließ, die aber keinen vernünftigen Kunstkenner zu überzeugen vermochten. Auch innerhalb des Capitels der Notre-Dame-Kirche fand seine Musik viele Gegner, wie auch überhaupt einige Neuerungen, die er im musikalischen Theil des Gottesdienstes eingeführt hatte, Mißbehagen erregten. (Es muß nämlich bemerkt werden, daß, ehe er in's Amt trat, die Musik-Messen nur

immer für Singstimmen mit Begleitung von Violoncello's und Contrabässen eingerichtet waren und daß L. nur unter der Bedingung seine Stelle annahm, daß ihm ein vollständiges Orchester zur Verfügung gestellt würde). Es entstanden allerhand Mißhelligkeiten und Häkeleien, Feinde und Neider schürten und wühlten, kurz, L. wurde seine Stellung verleidet und zu Ende des Jahres 1788 legte er sie nieder. Von da ab lebte er bei einem Herrn Bochard de Champagny in ländlicher Zurückgezogenheit, eifrig mit Komponiren beschäftigt, und kehrte erst 1792, nach dem Tode seines genannten Gönners, wieder nach Paris zurück. Im darauffolgenden Jahre brachte er auf dem Theater Feydeau seine 3aktige Oper „La Caverne" zur Aufführung, die einen großen Erfolg hatte, und dieser folgte 1794 „Paul et Virginie", die aber viel kälter aufgenommen wurde; endlich brachte er 1796 auch auf dem genannten Theater seinen „Télémaque" heraus, den er schon früher einmal bei der großen Oper eingereicht hatte, der aber nicht zur Aufführung gelangte. Bei der Errichtung des Conservatoriums für eine der Inspektorstellen bestimmt, trat er 1795 in Funktion und arbeitete im Verein mit Méhul, Langlé, Gossec und Catel die „Principes élémentaires de musique" und die „Solféges" für die Anstalt aus. Im J. 1801 brachen die Streitigkeiten innerhalb des Conservatoriums aus, welche sich bis 1802 hinzogen, auch außerhalb der Anstalt ein widerwärtiges Echo fanden, und endlich eine Reform herbeiführten, die mehreren Professoren ihre Stellen kostete. Unter diesen war auch L., der einer der Haupt-Anstifter des Streites gewesen sein soll und namentlich gegen Sarrette, den Direktor des Conservatoriums, feindselig auftrat, weil er glaubte, daß dieser ihm ungerechterweise den Catel vorziehe u. s. w. Wie gesagt, L. verlor seine Professur und mit ihr die freie Wohnung, die er im Conservatorium inne hatte. Dies Alles, verbunden mit dem geringen Ertrag seiner Kompositionen, brachte ihn, der noch dazu Familienvater war, in eine höchst peinliche Lage. Dieser entzog ihn eine ganz unerwartete Begebenheit. Im März 1804 nämlich nahm Paisiello aus Gesundheitsrücksichten seine Entlassung aus seiner Stelle als Kapellmeister Napoleon's (damals noch erster Consul); da er gebeten wurde, selber seinen Nachfolger zu designiren, so schlug er L. vor, der auch denn diese von Vielen beneidete Stelle erhielt. Es ist natürlich, daß er nun seinen neugewonnenen Einfluß benutzte, um seine Oper „Les Bardes" (schon früher einmal erfolglos eingereicht) an der großen Oper zur Aufführung gelangen zu lassen. Sie wurde im Juli des Jahres 1804 auch gegeben und hatte einen immensen Succeß. Die Messe und das Te Deum, die er unmittelbar nachher für die Kaiserkrönung Napoleon's schrieb, gewannen ihm desselben Gunst, und als der Kaiser im December des genannten Jahres einer Vorstellung der „Bardes" beigewohnt hatte, schickte er einige Tage darauf an L. eine kostbare Tabatière mit der Inschrift: „L'empereur des Français à l'auteur des Bardes". 1809 ließ L. seine Oper „La Mort d'Adam" aufführen, welche aber nur eine kühle Annahme fand, da die Musik derselben monoton und schwerfällig war. Nach der Restauration, im J. 1814, wurde er zum Surintendanten und Kompositeur der königl. Kapelle ernannt und hatte erst Martini und dann Cherubini zum Collegen; erst nach der Julirevolution wurde er dieser Funktionen enthoben.

Inzwischen war er auch 1813 zum Mitglied der Akademie und 1817, bei der neuen Organisirung des Conservatoriums, zum Professor an dieser Anstalt ernannt worden. Bis zu seinem Tode, der am 6. Oktober 1837 erfolgte, drängte überhaupt von 1804 an eine Auszeichnung die andere: — es wurden ihm Orden verliehen, Ehrendiplome von einer Masse musikalischer Vereine und Akademien zugefertigt u. s. w. —; kurz die letzten 30 Jahre seines Lebens boten in ihrer Prosperität ihm reichlichen Ersatz für so mancherlei Widerwärtigkeiten, die vordem seine Künstlerlaufbahn trübten. — Die Opern, welche von L. zur Aufführung gebracht und zumeist auch gedruckt worden sind, haben wir oben angeführt; nun hat er auch noch einige verfaßt, die nicht in Scene gingen; es sind dies „Tyrthée" (1794 vollendet), „Artaxerce" (1801) und „Alexandre à Babylone" (1823). Mit Persuis gemeinschaftlich arbeitete er auch die Gelegenheitsopern „L'Inauguration du Temple de la Victoire" und „Le Triomphe de Trajan" (beide 1807). — Kirchliche Werke hat er 33 geschrieben — Messen, Motetten und Oratorien, davon Einiges im Druck erschienen ist. — An musikalisch-literarischen Arbeiten hat L., außer den oben erwähnten Schriften über seine Theorie der Kirchenmusik („Essai de musique sacrée" etc., Paris, 1787, und „Exposé d'une musique imitative" etc, ibid., 1787) noch geliefert: eine „Notice sur la Mélopée, la Rhythmopée et les grands caractères de la musique ancienne" (in der französischen Uebersetzung des Anakreon von Professor Gail); eine „Notice sur Paisiello" (Paris, 1816, auch im 2ten Jahrgang von Gardeton's „Annales de la musique" wieder abgedruckt) und viele technische und historische Artikel für den musikalischen Theil des von der Akademie intendirten Wörterbuchs der schönen Künste. Der Werth seiner musikgeschichtlichen Ansichten und Kenntnisse ist mindestens sehr zweifelhaft. — Es bleibt uns nun noch übrig, über L. als spezifischen Musiker Einiges zu bemerken. Zuvörderst muß man wohl sagen, daß er von vielen Seiten überschätzt worden ist und eine musikalische Größe eigentlich nicht genannt werden kann. Seine Erfindung war weder reich, leichtfließend und unmittelbar, noch seine Ausbildung gründlich und tief genug; immerhin aber war er ein Mann von Geist, der seine musikalischen Schwächen zu verdecken wußte. Er verstand sehr wohl ein deklamatorisches Pathos anzunehmen, das von weniger Scharfblickenden oft für Größe der Empfindung gehalten wurde, und bestrebte sich, vor allen Dingen charakteristisch zu sein, d. h. er suchte durch melodische, harmonische und rhythmische Singularitäten der abzuschildernden Situation so viel wie möglich Prägnanz zu verleihen, wobei es aber oft vorkam, daß er nur das Colorit einer Situation statt der Situation selber gab; ferner suchte er das Charakteristische im descriptiven und imitativen Element und wollte alles nur Mögliche in Töne ausdrücken, wodurch er oft barock und schroff wurde und über dem bloßen Wortausdruck den eigentlich musikalischen Ausdruck aus dem Auge ließ. Er gehört mit einem Worte zu den reflectirenden Musikern, die, arm an Erfindung und Empfindungswärme, zu mehr äußerlichen Mitteln greifen müssen, um Wirkung hervorzubringen.

Leuthold, Johann Gottfried, ein Blechinstrumentenmacher, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eines ungemeinen Rufes genoß und

dessen Fabrikate so zu sagen über die ganze Erde verbreitet waren. Er war ein Sachse von Geburt und starb um 1780.

Levasseur, (spr. Lewassöhr) Pierre François, ein verdienter französischer Violoncellist, geb. zu Abbeville den 11. März 1753, war anfangs zum Geistlichen bestimmt und machte auch demgemäße Studien; in seinem 18ten Jahre aber faßte er den Entschluß, dem geistlichen Stande zu entsagen und sich zum Musiker zu bilden. Zuerst von einem obscuren Lehrer, Namens Belleval, auf dem Violoncell unterrichtet, studirte er dann dieses Instrument für sich, erhielt aber, als er 1782 nach Paris gekommen war, von dem ältern Duport Unterweisung, dessen ganze Manier er sich auch glücklich aneignete. Von 1785—1815 war er am Orchester der großen Oper angestellt, zog sich dann mit Pension zurück und starb nicht lange darauf. — Zwei Hefte Violoncell-Duo's von ihm sind in Paris im Druck erschienen.

Levasseur, Jean Henri, ebenfalls ein französischer Violoncell-Virtuos (aber kein Verwandter des Vorhergehenden und zur Unterscheidung von diesem „der Jüngere" zubenannt), geb. zu Paris, um 1763, war zuerst ein Schüler von Cupis und dann von Louis Duport. 1789 kam er in das Orchester der großen Oper und wirkte hier als erster Violoncellist bis in's Jahr 1823; auch am Conservatorium war er seit dessen Gründung angestellt und unterrichtete daselbst mit bestem Erfolge 38 Jahre lang. Als seine vorzüglichsten Schüler sind Lamare, Baudiot und Norblin zu nennen. Gestorben ist er zu Paris im J. 1823. — Von Kompositionen für sein Instrument hat er herausgegeben: Sonaten, Exercicen, Duo's u. s. w.; auch war er einer der Haupt-Mitarbeiter an der von Baillot redigirten Violoncell-Schule des Conservatoriums.

Levasseur, Nicolas Prosper, ausgezeichneter französischer Baßsänger, der Sohn eines Landmannes aus der Picardie und geb. am 9. März 1791. Im J. 1807 wurde er als Zögling im Conservatorium aufgenommen und trat 1811 in die Gesangklasse Garat's, machte sich auch bald in den Konzerten der Anstalt durch seine schöne Stimme und durch seinen geschmackvollen Vortrag bemerkbar. Im J. 1813 debütirte er an der großen Oper mit glänzendem Erfolg, konnte aber nachgehends in diesem Institut keine Beschäftigung finden, die seinem Talent angemessen gewesen wäre und ging deshalb nach London, wo er während der Saison von 1816 sang. Nach Paris zurückgekehrt, trat er wieder bei der großen Oper ein, hatte aber nur eine untergeordnete Stellung daselbst und war er, um sich einige Geltung zu verschaffen, mehr auf Konzerte angewiesen, in denen er sich denn auch, im Verein mit seinem Freunde und Studiengenossen Ponchard, mit Beifall hören ließ. 1822 erhielt er einen längern Urlaub, benutzte denselben, um nach Italien zu gehen und sang u. A. in Mailand in Meyerbeer's „Margarethe von Anjou" mit großem Beifall. Nach Ablauf seines Urlaubs wieder in Paris, sang er daselbst 5 Jahre lang an der italienischen Oper neben Pellegrini und Zucchelli. 1828 kam er wieder an die große Oper, diesmal aber, vorzüglich durch Rossini, der sein Talent richtig zu würdigen wußte, an den Platz, der ihm gebührte und den er auch, neben Mad. Damo-

reau-Cinti und Adolph Nourrit würdig ausfüllte. Wahre Triumphe feierte er nachgehends in „Wilhelm Tell", „Robert", der „Jüdin" u. s. w.

Lévêque, auch L'Evêque geschrieben, (spr. Lewähk), Johann Wilhelm, Sohn französischer Eltern, aber zu Köln im J. 1750 geboren. Noch nicht volle drei Jahre war er alt, als seine Eltern die genannte Stadt verließen und sich nach Paris wandten. Hier sollte er sich den theologischen Studien widmen, um in der Folge die Präbende seines Onkels erhalten zu können, und nur zu seinem Vergnügen durfte er einigen Unterricht in der Musik nehmen. Doch hegte er eine zu große Liebe zu dieser, als daß er sich nicht auch im Violinspielen, das er erlernte, hätte fleißig üben sollen. Außerordentliche Fortschritte machte er darin; mit ihnen aber wuchs auch jene seine Liebe zur Kunst mehr und mehr, und er beschloß endlich, sich dieser ganz zu widmen und verließ zu dem Ende heimlich das väterliche Haus. Nach einigem Aufenthalte in den französischen Provinzen, wo er Konzerte gab und sehr gefiel, wandte er sich nach Deutschland, ward Konzertmeister des damaligen regierenden Fürsten von Oettingen-Wallerstein und wenige Jahre darauf in gleicher Eigenschaft zu dem Fürsten von Nassau-Weilburg berufen. Der französische Revolutionskrieg, der diesen Fürsten nöthigte, seine Kapelle aufzuheben, brachte ihn um seinen Dienst und er ging nun wiederum auf Reisen: zuerst in die Schweiz, wo er 2 Jahre verweilte, und dann durch Oesterreich bis nach Ungarn. Von da nach Deutschland bis nach Passau zurückgekehrt, erhielt er von dem dasigen Fürst-Bischof ein Engagement als Konzertmeister und 3 Jahre später einen Ruf als Hofkonzertmeister nach Hannover. Mit Eintritt der westphälischen Regierung hörte zwar diese Stelle eigentlich auf, allein er führte den Titel fort bis an seinen Tod, der um 1816 erfolgte. — L. gehörte zu den beliebtesten Violinspielern seiner Zeit und zeichnete sich namentlich durch präcise Sauberkeit in den Passagen und eleganten Vortrag aus. Komponirt hat er mehrere Konzerte, Solo's, Duo's, Trio's und Quartette, von denen allen jedoch nur Wenig im Druck erschienen ist.

Leveridge, (spr. Leweridsch), Richard, englischer Opernsänger und auch Komponist, wurde 1669 zu London geboren und war von 1698 bis 1717 am Theater Lincoln's-Jnn-Fields als erster Bassist engagirt. Seine Stimme war umfangreich und von nicht gewöhnlicher Mächtigkeit, aber sein Vortrag soll etwas roh gewesen sein. Als guter und lebendiger Gesellschafter hatte er viele Freunde und Bekannte, was ihn bewog um 1726 ein Caffeehaus zu etabliren. Doch scheinen die guten Geschäfte, die er anfänglich machte, nicht fortdauernd gewesen zu sein, denn im spätern Alter mußte er von einer Pension leben, die auf Subscription für ihn zusammengebracht worden war. Gestorben ist er im J. 1758. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: Arien und Gesänge, auch eine Oper „Pyramus and Thysbe"; diese letztere fällt in das Jahr 1716, und von seinen Liedern erschien 1726 eine Sammlung in zwei Heften im Druck.

Leviten hießen bei den Hebräern im weitern Sinne alle Nachkommen Levi's, eines der 12 Söhne Jacob's; im engern Sinne diejenigen Abkömmlinge Levi's, welche nicht der Familie Aaron's angehörten und die Obliegenheit hatten, die Priester bei ihren gottesdienstlichen Verrichtungen zu unterstützen. Sie waren

auch Diejenigen, welche, nach Gesetz und Ordnung den musikalischen Theil des Cultus zu besorgen hatten.

Lewy, Eduard Constantin, ein ausgezeichneter Horn-Virtuos, geb. am 3. März 1796 zu St. Avolte im Mosel-Departement als der Sohn eines herzogl. zweibrücken'schen Kammermusikers, erhielt schon in früher Jugend, bei einem nicht gewöhnlichen Talente, den ersten Musikunterricht. Durch die Protektion eines französischen Generals kam er mit dem 14ten Jahre in das pariser Conservatorium, woselbst er seine vollständige Ausbildung erhielt, das Waldhorn zum Hauptinstrument erwählte, aber auch auf der Violine und dem Violoncell bedeutende Fortschritte machte, und deswegen bei vielen Quartettzirkeln zugezogen wurde. 1812 trat er in den Militärdienst und machte unter der alten Garde die Feldzüge bis nach der Schlacht bei Waterloo mit. Beim Beginn der Restauration ernannte ihn Ludwig XVIII. zum Regiments-Kapellmeister; später nahm er seine Entlassung, bereis'te Frankreich und die Schweiz, verheirathete sich zu Basel und folgte bald darauf einem durch Conradin Kreutzer erhaltenen Ruf nach Wien an das Hof-Opern-Orchester. 1834 erhielt er daselbst die Horn-Professur am Conservatorium und im nächsten Jahre wurde er in die Hof-Kapelle aufgenommen. Gestorben ist er am 3. Juni des Jahres 1846. — Seine Kinder, Carl, Richard und Melanie, erregten auf einer Kunstreise, die er 1838 mit ihnen durch Deutschland nach Rußland machte, durch ihre Begabung Aufsehen. Carl spielte gewandt Klavier, der damals 8jährige Richard handhabte das Horn mit einer für seine Jahre erstaunlichen Fertigkeit, und Melanie leistete als Harfenvirtuosin sehr Anerkennenswerthes. Sie hat ihr schönes Talent noch weiter ausgebildet und wir hörten sie noch vor einigen Jahren — als Wittwe des Harfenvirtuosen Parisch-Alvars — zu unsrer größten Befriedigung; leider starb sie im vergangenen Jahre (1857) noch in der Fülle ihrer schönsten Kraft. — Ueber die Schicksale der Brüder Carl und Richard sind wir nicht unterrichtet.

Lewy, Joseph Rudolph, des Vorhergehenden jüngerer Bruder und auch sein Schüler, ist ebenfalls als Horn-Virtuos sehr ausgezeichnet. Sieben Jahre war er in der Hofkapelle zu Stuttgart angestellt und kam dann als College seines Bruders nach Wien. In der Mitte der dreißiger Jahre machte er große Kunstreisen und überall, wo er sich hören ließ, ward ihm Anerkennung und Auszeichnung zu Theil; so wurde er u. A. auch vom Kronprinzen von Schweden zum Musikdirektor ernannt. Nach der Rückkehr von seinen Reisen erhielt er die Anstellung als erster Hornist in der dresdener Hofkapelle. — Er ist mit einigen Sachen als Komponist für sein Instrument aufgetreten.

Leyer, auch Bauernleyer (lat. Lyra rustica oder pagana) und deutsche Leyer (ital. Lira tedesca) genannt, ein sehr altes aber auch jetzt veraltetes Instrument. Es besteht aus einer ganz flachen Resonanzdecke und einem eben so großen Boden, welche beide mittels einer hohen Zarge (Seitenwand) mit einander verbunden sind. Seine ganze Form gleicht dem untern Theile einer Viole d'amour, läuft aber hernach in einen länglichen Kasten aus, in dessen Seitenwänden sich 10 bis 12 Tasten bewegen, die mittels eines Haken-Mecha-

nismus, mit der linken Hand gespielt, die Saiten verkürzen (was z. B. bei der Guitarre die Finger der linken Hand auf dem Griffbrett thun). Diese Saiten, 4 an den Zahl, sind Darmsaiten, die, um zu tönen, nicht eigentlich gestrichen, wenigstens nicht mit einem Bogen gestrichen, sondern mittels eines hölzernen, mit Kolophonium am Rande bestrichenen Rades in Vibration gesetzt werden. An der Stelle, wo das Rad die Saiten berührt, werden diese bisweilen auch, um sie vor zu schneller Abnutzung zu sichern, mit Baumwolle umwickelt, die mit Kolophonium bestreut und compakt gemacht ist; das Rad selbst wird mittels einer Kurbel gedreht. Zwei jener 4 Saiten klingen stets im Einklange und liegen außerhalb des Kastens in welchem sich die Tasten bewegen; die anderen bilden durch den Griff der Tasten, durch welche sie, wie schon gesagt, mehr oder weniger verkürzt werden können, die kurze diatonische Tonleiter von 10 — 12 Tönen. Einen größern Umfang hat das Instrument nicht. Was darauf gespielt werden kann, ist demnach eine sehr einförmige, immer sich selbst wiederholende Musik, und wir brauchen auch nun wohl nicht erst zu erklären, woher die Redensarten: „eine alte Leyer", „einen Vortrag ableyern", „eine leyerige Melodie" u. s. w. kommen. — Der Name Bauernleyer kommt daher, weil ehedem das Instrument nur bei dem gemeinen Manne oder dem Landvolk im Gebrauch war, und deutsche Leyer nannte man es, weil es ein rein deutsches, d. h. von Deutschen erfundenes und besonders von diesen cultivirtes Instrument ist. — 1757 machte sich der Franzose Baton, der in Paris Unterricht auf der Leyer gab, daran, diese zu verbessern; die Art und Weise dieser Verbesserungen ist jedoch nicht bekannt geworden. Die hauptsächlichste Vervollkommnung erhielt das Instrument wohl durch den Amtsschösser Biedermann in Schloß Beichlingen, der es (1780) so weit brachte, daß er ordentliche Konzerte darauf geben, und es zur Begleitung jeder Art von melodischen Musiken gebrauchen konnte. 1786 ließ er sich in Erfurt vor Kennern und Liebhabern mit Beifall auf dem so verbesserten Instrumente hören. — Schließlich ist noch zu bemerken, daß man die Leyer nicht mit der alten Lyra verwechseln darf, obgleich diese im Deutschen auch öfter Leyer genannt wird.

L'Hoyer, (spr. Lojeh), Antoine, ein tüchtiger Guitarren-Virtuos, in Frankreich geb. und seit 1800 als Musiklehrer und Komponist in Hamburg lebend. Vor dieser Zeit war er Mitglied der französischen Schauspielertruppe des preußischen Prinzen Heinrich zu Rheinsberg. — Es sind viele Guitarrensachen seiner Komposition, mit und ohne Begleitung, im Druck erschienen.

Liber, Anton Joseph, geb. zu Sulzbach bei Regensburg im J. 1732, hatte in letzterer Stadt Unterricht im Violinspielen und in der Komposition bei Joseph Riepel und bekam nachgehends eine Anstellung in Donauwörth als Konzertmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Gestorben ist er zu Regensburg im J. 1809, eine große Anzahl von Messen, Sinfonien und Konzerten in Manuscript hinterlassend. — Sein Sohn, Wolfgang L., geb. zu Donauwörth am 31. Oktober 1758, zeigte schon frühzeitig sehr glückliche Anlagen zur Musik, erhielt auch von seinem Vater Unterricht, und war schon im Alter von 8 Jahren im Stande, ein Konzert auf der Violine öffentlich vorzutragen, und

zwar mit großem Erfolg. Nachher besuchte er die Gelehrtenschule in Regensburg, lernte auch Orgelspielen und studirte die Komposition, und trat endlich im J. 1779 in den Benediktiner-Orden. Nach Aufhebung seines Klosters (der Abtey Michelfeld), begab er sich nach Regensburg, wo er im J. 1817 noch am Leben war. — Man kennt Messen, Antiphonen und andere Kirchenstücke, so wie einige Violin-Konzerte seiner Komposition.

Liberati, Antonio, zu Foligno um 1630 geboren, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von Gregorio Allegri und wurde nach dem Tode dieses Meisters Schüler des Orazio Benevoli. Um 1650 machte er eine Reise nach Deutschland und wurde in der kaiserlichen Kapelle zu Wien angestellt. 1660 kehrte er nach Italien zurück, kam nach Rom und trat daselbst im J. 1661 in das Collegium der päbstlichen Sänger. Kurz darauf ward er auch Kapellmeister und Organist an der Kirche della Santissima Trinità de' Pellegrini und 1675 Kapellmeister und Organist an der Kirche Sta. Maria dell' Anima della Nazione teutonica. Wann er gestorben ist, weiß man nicht genau; doch war er 1685, in welchem Jahre er sein letztes Werk publicirte, noch am Leben. — Er hat viele Madrigalen, Psalmen, Oratorien u. s. w. komponirt, die sich noch in Rom vorfinden (meist in Manuscript); einige seiner Psalmen sind auch in einer 1683 von Coifabri herausgegebenen Sammlung gedruckt. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er bekannt. Ein sehr schätzbares Manuscript von ihm befindet sich in der Bibliothek der Familie Chigi zu Rom, betitelt: „Epitome istorico della Musica". Es ist dem Pabst Alexander VII. gewidmet. Ein anderes wichtiges Manuscript unter dem Titel: „Ragguaglio dello stato del coro della capella ponteficia" befindet sich im Archiv der Kirche Sta. Maria in Valicella. Ein Brief „Lettera scritta dal Signor Ant. Liberati in riposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi" erschien gedruckt 1684. Letzterer (Persapegi) hatte ihn um ein Gutachten über 5 Candidaten zu einer Kirchen-Kapellmeisterstelle in Mailand gebeten; L. entsprach dieser Forderung und legte neben dem Gutachten in jenem Briefe auch sehr interessante Bemerkungen über Kirchenmusik u. s. w. nieder, so daß das Schreiben damals großes Aufsehen erregte. Auch ist der 1685 von ihm publicirte Brief „Lettera sopra un seguito di Quinte" noch merkenswerth. Derselbe ward veranlaßt durch eine Quintenfolge in Corelli's dritter Sonate (op. 2), die mehrfachen Tadel gefunden hatte. L. suchte sie zu vertheidigen; aber es gelang ihm nicht vollständig. — Schließlich sei noch bemerkt, daß L. in seinen Kompositionen nach palestrina'schen Grundsätzen und Traditionen verfuhr; ferner daß man sein Portrait in Hawkin's Musikgeschichte (Bd. 4, pag. 226) findet.

Libert, Heinrich, Organist am Dom zu Antwerpen, war in Gröningen in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb. und hatte um 1620 viel Ruf als Komponist und Orgelspieler. 1621 erschienen von ihm zu Antwerpen: „Cantiones sacrae et suavissimae cum vocibus quatuor et quinque compositae".

Libon, (spr. —bong), Philipp (und nicht Pierre, wie man öfter geschrieben findet), wurde zu Cadix am 17. August 1775 von französischen Eltern geb.

und erhielt daselbst auch den ersten Musik- und resp. Violinunterricht. In seinem 14ten Jahre spielte er schon sehr fertig und seine Eltern schickten ihn zur Vollendung seiner Ausbildung nach London zu Viotti. Sechs Jahre studirte er eifrig unter der Leitung dieses großen Meisters, der ihn sehr lieb gewann, und machte auch während dieser Zeit bei Cimador Kompositions-Uebungen. In öffentlichen Konzerten auftretend, fand sein Spiel immer vielen Beifall, und auch Haydn, der ihn während seines londoner Aufenthaltes hörte, drückte ihm seine Anerkennung aus über die Art und Weise wie er seine (Haydn's) Quartette vortrug. Auf seiner Rückreise nach Cadix, im J. 1796, passirte er Lissabon und ließ sich daselbst bei Hofe hören; der Kronprinz von Portugal fand so viel Gefallen an seinem Spiel, daß er ihn als Solo-Violinisten in seine Dienste nahm. In diesen blieb er bis 1798, ging dann nach Madrid, wo er bei der Kammermusik des Königs angestellt wurde und kam endlich im November des Jahres 1800 nach Paris. Hier ließ er sich mit Beifall hören, wurde 1804 von der Kaiserin Josephine zum Kammermusikus ernannt und 1810 von Marie Louise zum Accompagnateur gewählt. Nach der Restauration hatte er eine Stelle bei der Privatmusik des Königs. Am 5. Februar 1838 ist er zu Paris gestorben. — Sein Spiel wird als höchst solid und dabei geschmackvoll gerühmt; doch soll er öfter Wärme und Schwung haben vermissen lassen. — Sechs Violin-Konzerte, Variationen, Capricen, konzertirende Duo's, Streichtrio's sind von ihm im Druck erschienen.

Lichanos ist der Name der dritten Saite der beiden tiefsten Tetrachorde des griechischen Tonsystems; Lichanos hypaton — der dritte Ton des Tetrachords, und Lichanos meson — der dritte Ton des Tetrachords Meson. (S. übrigens Tetrachord).

Lichtenstein, Ludwig Freiherr von, geb. um 1770 zu Lahm im Untermainkreise, trieb schon frühzeitig Musik und trat, während er in Göttingen studirte, in den dortigen Konzerten unter Forkel's Leitung mit Beifall als Violinspieler auf. Nachdem er seine Studien absolvirt hatte, wurde er Hannover'scher Kammerjunker, als welcher er 1795 die zweiaktige Oper „Knall und Fall" zu Bamberg dichtete, komponirte und auch selbst (als Sänger) mit aufführte. Dadurch erhielt er Gelegenheit seine künstlerischen Kräfte genauer kennen zu lernen; sie ließen Vieles hoffen, und das Zureden bekannter Musikfreunde brachte ihn schon damals dem Entschlusse nahe, sich ganz der Kunst, und insbesondere der Musik zu widmen. Er ging indeß 1798 nach Dessau und ward hier Intendant des fürstl. Hoftheaters, zugleich auch Kammerherr. Das Theater traf er in keinem sonderlichen Zustande; aber durch unausgesetzte Bemühungen gelang es ihm, günstigere künstlerische Resultate zu erzielen. Zugleich dichtete und komponirte er auch die Oper „Bathmendi", welche zu Ende des Jahres 1798 aufgeführt wurde. Ihr Erfolg war nicht ganz der gehoffte, und er sah sich genöthigt, das ganze Werk dermaßen umzuarbeiten, das fast Nichts davon übrig blieb, als der Titel und im Ganzen die Musik. Eine neue Oper, welche er im darauf folgenden Jahre (1799) in Scene brachte, hieß „Die steinerne Braut". Die beiden Hauptrollen darin gab er selbst mit seiner Frau, und zwar mit außer-

ordentlichem Beifall. Als er zu Anfang des Jahres 1800 seine Schauspielergesellschaft nach Leipzig brachte, um daselbst eine Reihe von Vorstellungen zu geben, war man nicht wenig über die Fortschritte erstaunt, die sie in jeder Beziehung gemacht hatte und man zählte sie nunmehr zu den besten Gesellschaften Deutschlands. So sehr hatte er in der kurzen Zeit auf dieselbe zu wirken gewußt. Mit dieser allgemeinen lauten Anerkennung war aber seinem eigentlichen Künstlerleben ein neuer Impuls gegeben. Sein bisheriger Wirkungskreis ward ihm zu enge und sein Bestreben sehnte sich nach Großartigerem. Noch im August des Jahres 1800 legte er seine dessauer Intendanz nieder, nachdem er vorher jedoch noch eine neue Oper „Ende gut, Alles gut" und das in Reichardt'scher Manier abgefaßte Liederspiel „Mitgefühl" hatte aufführen lassen, und ging nach Wien, wo ihn Baron von Braun, damaliger Direktor des Hoftheaters, mit offenen Armen empfing. Derselbe behielt nunmehr bloß die ökonomische Leitung und überließ L. die ganze artistische Verwaltung. Dieselbe ließ ihm für Komposition freilich nur wenig Zeit übrig, zumal da er, einer eigenen Liebhaberei folgend, zuweilen auch noch selbst auftreten wollte. Man rühmte seinen Gesang, mehr jedoch sein Spiel. Um 1805 endlich ward er als Opern-Regisseur nach Berlin berufen, und hier beschäftigte er sich mit Uebersetzung fremder und Dichtung neuer Operntexte. Komponirt hat er seit der Zeit nicht mehr viel; von Opern wenigstens ist nur noch „Die deutschen Herren in Nürnberg" bekannt. Gestorben ist L. zu Berlin am 10. September 1845, nachdem er geraume Zeit schon pensionirt war.

Lichtenthal, Dr. Peter, Arzt, musikalischer Schriftsteller und auch Komponist, geb. im J. 1780 zu Preßburg, ließ sich 1810 in Mailand nieder, nachdem er vorher eine Zeit lang in Wien gelebt hatte. Weiteres über sein Leben und seine Schickschale ist uns nicht bekannt geworden, auch nicht, ob er augenblicklich noch am Leben ist. — Von Kompositionen hat er herausgegeben: Sonaten und andere Klaviersachen, ein Streichquartett, mehrere Trio's für Klavier und Streichinstrumente. Ferner hat er die Musiken zu mehreren Ballets theils arrangirt, theils komponirt, welche in der Zeit von 1818—20 in Mailand gegeben wurden. — Seine musikalischen Schriften sind: „Harmonik für Damen, oder: Kurze Anweisung die Regeln des Generalbasses auf eine leichtfaßliche Art zu erlernen" (Wien, 1806); „Der musikalische Arzt, oder: Abhandlung von dem Einfluß der Musik auf den menschlichen Körper und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten" (Wien, 1807, auch 1811 zu Mailand in italienischer Uebersetzung erschienen); „Orphëik, oder: Anweisung die Regeln der Komposition auf eine leichte und faßliche Art zu erlernen" (Wien, 1807); „Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart, estratti da dati autentici" (Mailand, 1814); sein Hauptwerk „Dizionario e Bibliografia della Musica" (4 Bde., Mailand, 1826, zu Paris 1839 auch in einer französischen Uebersetzung erschienen); „Estetica ossia dottrina del bello, e delle belle arti" (Mailand, 1831); „Mozart e le sue creazioni" (eine Gelegenheitsschrift zur Einweihung des Mozart-Denkmals in Salzburg, Mailand, 1842).

Lichtspalte, Kernspalte, Mundlochschneide, Stimmritze, Mund-

schneide, Windbahnspalte, Schnitt, zweckmäßiger Luftstrommündung, ist bei metallenen Labialpfeifen (in der Orgel) die zwischen dem Kerne und dem Unterlabium, bei hölzernen Pfeifen zwischen dem Kerne und dem Vorschlage befindliche schmale Ritze, oder die Windbahn (die Mündung des Windstromes), durch welche der Wind aus dem Pfeifenfuße ausströmt und zum Oberlabium, als dem Orte seiner Bestimmung hingeht. Ihre Weite richtet sich nach der Windmasse, welcher die Pfeife zur vollen Ansprache bedarf. Je enger sie ist, desto sanfter und schwächer spricht die Pfeife an, so wie im entgegengesetzten Falle die Ansprache stärker wird. Ist sie zu enge, so spricht die Pfeife matt oder wohl gar nicht an; ist sie zu weit, so schnarrt die Pfeife.

Lickl, Johann Georg, geb. zu Kornneuburg in Niederösterreich am 11. April 1769, verlor frühzeitig seine Eltern, wurde Chorknabe und erhielt Unterricht im Singen, auf verschiedenen Streichinstrumenten, im Orgelspielen und in der Komposition vom Chorregenten Sebastian Witzig. Im 13ten Jahre schon komponirte er Mancherlei und im 14ten versah er ganz die Stelle eines Organisten. Später ging er nach Wien, privatisirte und lectionirte daselbst, gab viele Klavier- und Harmoniestücke heraus und schrieb auch für das Schickaneder'sche Theater mehrere Opern und Melodramen, z. B. „Der Zauberpfeil", „Der Bruder von Kakran", „Astaroth, der Verführer", „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt", „Der vermeinte Hexenmeister", „Der Orgelspieler", „Der Durchmarsch", „Der Brigitta-Kirchtag". 1805 kam er als Regenschori an die Cathedrale von Fünfkirchen in Ungarn und lieferte hier eine große Anzahl von Messen, Vespern, Litaneien und anderen Kirchensachen, von denen jedoch nur Weniges im Druck erschien. — Gestorben ist er zu Fünfkirchen am 12. Mai 1843. — Zwei Söhne von ihm haben sich ebenfalls als Tonkünstler bekannt gemacht: Carl Georg L., geb. zu Wien den 28. Oktober 1801, daselbst als Beamter angestellt, ist guter Klavier- und Physharmonikaspieler und hat Verschiedenes für beide Instrumente geschrieben; Aegidius Carl L., geb. zu Wien am 1. September 1803, lebte in den dreißiger Jahren in Triest und wird als Klavier- und Guitarren-Virtuos, so wie als Komponist verschiedener Sachen für Kirche, Kammer und Konzert genannt.

Lidl, Anton, um 1740 in Wien geb., war Virtuos auf dem Baryton, zu dessen Verbesserung er auch sehr viel beigetragen hat. So vermehrte er z. B. die hinten an demselben angebrachten messingenen Saiten, welche mit dem Daumen gespielt werden, bis auf 27, so daß dieselben eine vollkommene chromatische Leiter bildeten, und er nun aus ziemlich allen Tonarten spielen konnte. Nach Burney ist er im J. 1789 gestorben; 1784 aber ließ er sich noch in Berlin mit großem Erfolg hören. — Erschienen sind von ihm 7 Werke, jedes 6 Stücke — Duo's, Quartetten und Quintetten für Flöte, Violine und Violoncell — enthaltend; ferner ein Andante mit Variationen für Klavier. Einige Gambensachen hat er in Manuscript hinterlassen.

Liebau, Friedrich Wilhelm, geb. am 14. November 1802 zu Wickerode in der Grafschaft Stolberg, war im Klavierspielen ein Schüler Hummels und wurde nachgehends als Organist an der Benedikt-Kirche in Quedlinburg ange-

stellt, als welcher er am 27. Juni 1843 starb. — Er hat Klaviersachen (von denen einige gedruckt sind), Cantaten, Psalmen, Lieder, das Oratorium „Die Reue des Petrus", u. s. w. komponirt.

Liebe, Christian, geb. zu Freiberg am 5. November 1654 und gest. zu Zschopau als Schulrektor am 3. September 1708, war ein wahres Genie. Von seinen Eltern zum geistlichen Stande bestimmt, lag er mit allem Fleiße den wissenschaftlichen Studien ob, und noch ehe er die Universität Leipzig bezog, verstand er gut Lateinisch, Griechisch, Chaldäisch, Hebräisch und Syrisch. Gleichwohl hatte er sich auch noch in der Musik bedeutende Fertigkeiten zu erwerben gewußt. In Leipzig gehörte er zu den besten Klavierspielern, und sein Ruf als Organist, als welcher er nach vollendeten Studien 1684 in Frauenstein angestellt wurde, reichte über ganz Deutschland. 1685 erhielt er zu dieser Organistenstelle auch das Rektorat in Frauenstein, und 1690 ward er nach Zschopau berufen. Aber auch hier widmete er alle Zeit, die ihm die Schulgeschäfte übrig ließen, der Musik, leitete alle Kirchenmusiken und spielte auch selbst noch öfters die Orgel. Die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts so sehr berühmte Trauer-Arie „Es ist nun aus mit meinem Leben" ist von ihm. Er hatte sie noch zu Freiberg als Schüler komponirt und fast kein öffentliches Leichenbegängniß war zu seiner Zeit in seiner Gegend, bei dem sie nicht gesungen worden wäre.

Liebesgeige, s. Viola d'amore oder Viole d'amour.

Liebeskind, Georg Gotthelf, der Sohn eines Fagottisten zu Altenburg, woselbst er am 22. November 1732 geboren wurde. Sein Vater unterrichtete ihn sehr früh in der Musik und als derselbe in die Bayreuth'sche Kapelle berufen wurde, besaß Georg schon, noch nicht ganz 8 Jahre alt, eine gute Fertigkeit auf dem Fagott. Doch übte er dieses Instrument nur, weil es der Vater wollte; eigene Neigung führte ihn zur Flöte, und ganz ohne Unterweisung übte er sich mancherlei Stücke ein. Das bewog denn den Vater endlich, ihm auch auf der Flöte einigen Unterricht zu ertheilen und zu bewundern war der Fleiß, mit welchem der Knabe nunmehr seinen Uebungen nachhing. Nach kurzer Zeit war er so weit, daß er sich vor dem Markgrafen (von Bayreuth) hören lassen konnte, worauf er dann gleich als Flötist in der Kapelle angestellt wurde. Später schrieb die Markgräfin an Quanz und ersuchte denselben, auf ihre Kosten unsern L. weiter auszubilden. 1756 kam er in Potsdam an; Quanz aber übergab ihn zuerst dem Flötisten Lindner in Berlin und nahm ihn erst 1757 wieder zu sich, um gleichsam die letzte Hand an seine Ausbildung zu legen. 1759 kehrte er nach Bayreuth zurück und man war allgemein überrascht über die Fortschritte, die er gemacht hatte. In immer erhöhterem Maße wurden der Markgraf und die Markgräfin seine Gönner und als 1769 die Kapelle nach Anspach versetzt wurde, erwarb er sich durch sein Talent auch die Gunst der in der Nähe dieser Stadt auf dem Lustschlosse Phantasie lebenden Herzogin von Würtemberg, die häufig mit ihm Musik machte. — Gestorben ist er zu Anspach im J. 1800, den Ruf eines der ersten Flöten-Virtuosen seiner Zeit hinterlassend. Komponirt hat er niemals. — Sein Sohn, Johann Heinrich L., war auch sehr musikalisch und besaß viele Fertigkeit auf der Flöte, mußte sich jedoch nach dem

Willen des Vaters den Wissenschaften widmen und studirte Jurisprudenz. In den Jahren 1807 und 1808, in welchen er mehrere gute Aufsätze „über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte" in die Leipz. allg. mus. Zeitung lieferte, lebte er als Dr. jur. und Oberjustizrath in Bamberg.

Liebhaber, (franz. Amateur, spr. —töhr), s. zuvörderst Dilettant. Gewöhnlich gebraucht man in der Musik die beiden Ausdrücke Liebhaber und Dilettant als gleichbedeutend. Genau genommen aber muß ein Unterschied gemacht werden. Liebhaber der Kunst (nach dem Wortsinne) kann Jeder sein, ohne dieselbe zugleich auszuüben, oder auch nur einige Kenntnisse in ihr zu besitzen; aber der Dilettant ist zugleich auch Ausübender der Kunst, wenn auch nur zu seinem Vergnügen und in einem noch so geringen Grade von Fertigkeit. Der musikalische Liebhaber hat Freude an der Musik und ist für ihren Eindruck empfänglich; der musikalische Dilettant aber beschäftigt sich auch damit zu seinem Vergnügen, spielt selbst das eine oder andere Instrument (oder auch mehrere zugleich), singt, versteht auch wohl Einiges von der Theorie oder besitzt doch, wenn er vielleicht gar keine eigentlichen Kunstkenntnisse hat, sei es nun durch natürliche Anlage oder in Folge einer vorzüglichen Geistesbildung, ein so feines Gefühl, daß er das Schöne der musikalischen Produkte bei ihrer Aufführung oder Darstellung erkennt und empfindet, und daher auch wohl ein gesundes Urtheil darüber fällen kann. In diesem Sinne, mit dem Begriff von einem eigentlichen Dilettanten, ist denn auch von dem Liebhaber gegenüber dem eigentlichen Kenner oder Künstler die Rede. Mit diesen verglichen ist er nicht jener Liebhaber im allgemeinen Sinne des Wortes, sondern der eigentliche Dilettant, der Dilettant, wie er oben geschildert worden ist.

Liebhaber-Konzert ist eine solche öffentlich veranstaltete Musikaufführung, die hauptsächlich von solchen Personen ausgeführt wird, welche die Tonkunst bloß zu ihrem Vergnügen, und ohne sich dadurch ihren Unterhalt zu verschaffen, treiben.

Liebich, 1) Gottfried Siegmund, geb. zu Frankenberg im Meißnischen am 22. Juli 1672, war der Sohn des dortigen Cantors, der ihn auch zuerst und gründlich in der Musik unterrichtete. Doch sollte er sich nicht dieser, sondern den Wissenschaften widmen, und ward zu dem Zwecke auf die Schule zu Bautzen geschickt, von wo aus er dann später die Universität Jena bezog, um Medicin zu studiren. Im Besitz einer schönen Tenorstimme und auch wirklich kunstgeübter Sänger, nahm er hier an allen musikalischen Aufführungen Theil, und wurde endlich zu dem Entschlusse gebracht, daß er schon nach einem Jahre Jena wieder verließ und sich nach Dresden begab, um hier ganz der Musik leben zu können. Seinen Unterhalt verdiente er sich durch Unterrichtgeben in derselben. Endlich ward er 1695 um seines schönen Gesanges willen nach Schleiz im Voigtlande berufen und hier vor der Hand als Gräfl. Reuß-Plauen'scher Geheimer Kammerschreiber angestellt, bis das Kapelldirektorat vacant und er in dasselbe eingesetzt wurde. Er starb dort am 1. Juni 1727, manche gute Kompositionen hinterlassend, wie z. B. einen Jahrgang über die Evangelien für 1 Singstimme, 2 Violinen, 2 Violen und Baß, und einen andern Jahrgang für

4 Singstimmen mit verschiedenen Instrumenten. — 2) Traugott Ehrenfried L., der Sohn des geistlichen Liederdichters dieses Namens, war Cantor und Schullehrer in Fischbach, hatte aber früher Theologie studirt und starb am 28. April 1798, funfzig Jahre alt. — 3) Johann Gottlieb L., geb. 1729, war seit 1751 Cantor und Schulcollege an der evangelischen Kirche zu Jauer, feierte am 15. Februar 1801 sein 50jähriges Amtsjubiläum, resignirte darauf 1804, und starb endlich am 7. Oktober 1805.

Lieblich, ein Beiwort, das den zarten Charakter einer Orgelstimme bezeichnen soll. Die mit diesem Beiwort versehenen Stimmen suche man unter ihren Hauptnamen, z. B. Lieblichquinte, s. Quinte.

Lieblich-Gedakt, s. Gedakt.

Lieblich-Hautbois, s. Hautbois d'amour.

Liebmann, Helene, geborene Riese, eine sehr gute Musikdilettantin, zu Berlin um's Jahr 1796 geb. Von Lauska unterrichtet, erwarb sie sich auf dem Klaviere eine große Fertigkeit und ließ sich schon 1806 (als zehnjähriges Mädchen) öffentlich hören. Um's Jahr 1814 vermählte sie sich und ging mit ihrem Manne 1816 nach London. Weiteres ist uns über ihr Leben nicht bekannt. — Komponirt hat sie mehreres Ansprechende, wovon im Druck erschien: Quartett für Klavier und Streichinstrumente, zwei Trio's für Klavier, Violine und Violoncello, zwei Sonaten für Klavier und Violine und eine für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klavier allein, Fantasien, Variationen, Lieder.

Lied, (franz. Chanson, [spr. Schanßong], ital. Canzone), ist eine der lyrischen Form angehörende Dichtungsart, deren Charakter auf der Darstellung nur eines Gefühles beruht, welches die Seele des Dichters bewegt. Das subjektiv wahrgenommene Gefühl wird in der ästhetischen Form objektivirt und wirkt daher unmittelbar wieder auf das Gefühl und nur mittelbar auf das Vorstellungsvermögen. Der Ton des Liedes wird durch die Beziehung des Gefühls auf ein Gut angeregt, dessen Besitz und Genuß man ersehnt, oder das man besitzt, oder welches der Fantasie nur lebhaft vorschwebt. In der Form muß das Lied sich auch für den Gesang eignen durch gleichmäßige Abtheilung einfacher, gleichgeordneter Strophen. Einförmigkeit in Beobachtung der Abschnitte, geringe Verschlingung der Zeit, Vollendung des Gedankens mit jedem Verse, leichtes, fließendes Silbenmaß, Gedrängtheit und Wohllaut des Rhythmus, Wohlklang und Wechsel des Reims und Rundung und Beugsamkeit des ganzen Gedichtes sind hier erforderlich. Man theilt das Lied in das geistliche und weltliche ein. Das erstere wurde von Männern, die durch Innigkeit und Tiefe des Gefühls ausgezeichnet waren, mit besonderm Fleiße bearbeitet. Unter ihnen ragen hervor: Luther und viele seiner begeisterten Zeitgenossen, Dach, Flemming, Paul Gerhard, Gellert, Uz, Klopstock, Kramer, Lavater, Novalis u. A. Das weltliche Lied zerfällt in so viele Arten, als verschiedene Zustände, Vorgänge und Naturscenen anregen können. Demnach giebt es Wiegen-, Kinder-, Schul-, Liebes-, Trink-, Kriegs-, Jägerlieder u. s. w. Außer den gemüthlichen und trefflichen, aber fast sämmtlich namenlosen Dichtern des 16ten und 17ten Jahrhunderts zeichneten sich in Deutschland in der neuern Zeit besonders in der

Liederform aus: Göthe, Gleim, Voß, Weiße, Hölty, Bürger, Arndt, Körner, Rückert, Wilhelm Müller, Heine, Hoffmann von Fallersleben, Geibel u. A. Die antike Welt hat ihrem Charakter gemäß von wirklicher Liederdichtung nur wenig aufzuweisen; wie die lyrische Poesie überhaupt, konnte auch das Lied erst in der Gefühlstiefe des christlichen Zeitalters sich entwickeln. — Die Komposition eines Liedes, sei es geistlich oder weltlich, muß sich genau nach der Stimmung der Poesie richten und soll es gelungen sein, ganz mit derselben verschmelzen, so daß es kaum möglich ist, eine andere Melodie von gleichem Werthe auf denselben Text zu erfinden. — Kein Tonsatz bedarf so vieler Bestimmtheit des Ausdrucks als das anspruchslose Lied; und dabei muß die Melodie eines Liedes auch leicht sangbar, faßlich und von keinem zu großen Umfang sein. Was der Blume der Duft, ist dem Liede die Melodie, welche die Harmonie in sich tragen, nicht aber durch ihren Schmuck veredelt werden soll. Wahrheit und Schönheit ist rechtes Erforderniß der Melodie, und vereinigt das ganze Lied Gefühl und Wahrheit im Ausdruck, Geist, Leben und Anmuth, so ist von Seiten des Tonsetzers allen Anforderungen Genüge geschehen. Die vorzüglichsten deutschen Liederkomponisten der neuern und neuesten Zeit sind: Hiller, Reichardt, Schulz, Himmel, Beethoven, Conradin Kreutzer, Franz Schubert, C. M. von Weber, Spohr, Mendelssohn, Methfessel, Löwe, Reissiger, Franz, Bank, Curschmann, Schumann u. A.

Lied der Lieder, s. Canticum.

Liederkränze, s. Liedertafeln.

Liederspiel, eine Gattung des Schauspiels mit Gesang, die sich von der Operette hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß alle darin verwebten Gesangsstücke bloß aus Liedern bestehen, die entweder dem Publikum schon bekannt sind, oder auch von den Tonsetzern wenigstens in der Form von Liedern, neu bearbeitet werden, und welche sämmtlich mit einer dem Liede angemessenen einfachen Instrumentalbegleitung versehen sind. Daher erscheint denn das Liederspiel eigentlich auch als eine Nachahmung des französischen Vaudeville und man kann es auch das deutsche Vaudeville nennen. Reichardt war der Erste, der im J. 1800 mit dem Liederspiele „Liebe und Treue" einen Versuch mit dieser Art dramatischer Komposition machte und ihr auch den Namen gab. Interessant ist seine Erzählung (s. Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1801, Nro. 43), wie er auf die Idee einer solchen neuen Schöpfung kam. Mit Bedauern sah er, daß das deutsche Opernpublikum immer mehr und mehr bloß an halsbrechenden Schwierigkeiten und betäubendem Geräusch Gefallen fand und dachte über Mittel nach, durch welche jener Ungeschmack gehoben und edle Einfachheit wieder in ihre Rechte eingesetzt werden könnte. In Paris sah er das Vaudeville und ergötzte sich an dessen oft köstlichem Witz. Dieses Vaudeville aber in seiner eigentlichen Gestalt zu dem vorerwähnten Zwecke auf deutschen Boden zu verpflanzen, schien ihm unmöglich, da es uns Deutschen zu sehr an witzigen und satyrischen Liedern fehlt, die allgemein gesungen und sentirt werden und er auch im großen deutschen Publikum zu wenig Geschmack an dergl. Gesangsstücken vermuthete. So appellirte er denn an die Sentimentalität, die bei den Deutschen nie ihre Wirkung verfehlt, und schuf jenes kleine Stück „Liebe und Treue", es Liederspiel

nennend, weil Lied und Nichts als Lied den musikalischen Inhalt desselben ausmachte. Der Erfolg seiner Arbeit war außerordentlich und vielfältige Nachahmungen blieben nicht aus. Himmel's „Fanchon, oder das Leiermädchen“, obgleich mehr an die Operette streifend, gehört auch zu der Gattung des Liederspiels. Unter den neuern Arbeiten ähnlicher Art, die, fast ausschließend heitern Inhalts, meist nach französischen Mustern und in großer Anzahl geliefert wurden, zeichnen sich die von L. Schneider aus; gelungene Versuche mit sentimentalen Liederspielen machte wiederum Holtei, dessen „Lenore“ (Musik von Eberwein) darunter das bedeutendste ist.

Liedertafeln sind Männervereine, welche an bestimmten Tagen zu geselliger Abendunterhaltung bei Tafel vier- und auch mehrstimmige Gesänge ausführen. Den ersten derartigen Verein gründete Zelter in Berlin, im J. 1809. Im Winter des genannten Jahres nämlich vereinigte er 24 Männer (meist Mitglieder der Singakademie, deren Direktor er war), die zu bestimmten Zeiten sich zur gemeinschaftlichen Abendtafel an einem öffentlichen Orte versammelten, selbstgedichtete und selbstkomponirte Lieder vortrugen und die gutbefundenen dann in ihre Notenbücher einschrieben, deren jedes Mitglied ein eigenes haben mußte. Die muntere Gesellschaft fand desto größere Theilnahme, je unwilliger die Meisten bereits den Druck der Gegenwart trugen und je lebhafter die innere Kraft sich zu heben anfing, jene Last des französischen Joches von sich abzuschütteln. In der Folge entstand noch eine zweite, die sogenannte jüngere Liedertafel, deren Mitbegründer der bekannte Komponist Bernhard Klein war. Nachdem die denkwürdigen Anstrengungen des gesammten deutschen Volkes, die fremdländischen Fesseln zu zerbrechen, einen glücklichen Ausgang genommen hatten; nachdem die Schlacht bei Leipzig geschlagen worden war und jedes Deutschen Brust höher athmete, verwandelten sich auch die bis dahin vorherrschend gewesenen Kriegslieder in Freudenlieder; an allen Orten tönte hoher Festgesang und auch die Liedertafeln vermehrten sich schnell. Seit 1818 sind sie so allgemein geworden, daß die meisten Städte dergl. Vereine pflegen. Nach und nach kam auch die Sitte auf, daß sich die Liedertafeln mehrerer Städte, ja ganzer Kreise, zusammenthun und zu gewissen Zeiten sogenannte Provinzial-Liedertafeln halten, d. h. zu gemeinschaftlichen Gesang-Produktionen und ordentlichen Gesangfesten ihre Kräfte vereinigen. — Eine Consequenz der Liedertafeln sind die Liederkränze, ebenfalls Männergesang-Vereine, die besonders in Baden, Würtemberg und Baiern ihren Sitz haben. Sie unterscheiden sich darin von den Liedertafeln, daß sie bei Aufnahme ihrer Mitglieder nicht mit der Exclusivität verfahren wie die ebengenannten Vereine, und daß sie gleich von vornherein davon absehen, den vierstimmigen Männergesang innerhalb eines kleinen und gewählten Kreises zu pflegen; ihre Mitgliedschaft ist zahlreich und ihre Wirksamkeit für und durch eine größere Gesammtheit. — Durch die Liedertafeln und Liederkränze ist übrigens der Männergesang zu einem unläugbar bedeutenden Momente in unserm heutigen Kunstleben erhoben worden, das manche schöne Blüthe getrieben hat, über welche man gern einige Auswüchse und Unlauterkeiten, die im Verlaufe der Zeit sich hin und wieder herausgestellt haben, milder beurtheilen kann.

Liederwalze wird von Einigen in den Glockenspielen, Drehorgeln u. dergl. mechanischen Instrumenten die Walze genannt, durch welche die Hämmer und Pfeifenventile in Bewegung gesetzt werden.

Ligato, s. Legato.

Ligatur, (ital. Ligatura), die Bindung, das Hauptwort von ligato oder legato, bezeichnet, wie diese Wörter, erstens das vollkommene Aneinanderketten, Verknüpfen und Verbinden einer Reihe von Tönen beim Vortrage (s. Binden und Bogen), und zweitens die Verbindung zweier oder mehrerer Noten von gleicher Tonhöhe, die — was der von einer zur anderen derselben gezogene Bogen (⌒) anzeigt — wie ein Ton ausgehalten werden sollen, z. B.

Die Alten bezeicheten mit Ligatur auch denjenigen Vortrag, vermöge dessen auf mehreren Noten nur eine Silbe gesungen werden sollte; die Bedeutung in diesem Sinne kommt also wohl der nahe, welche heutzutage unter Melisma (s. d.) verstanden wird.

Ligneum Psalterium, zu Deutsch: Hölzerner Psalter, ist der lateinische Name der Strohfiedel (s. d.).

Ligou, (spr. Liguh), Pierre, geb. zu Avignon im J. 1749, machte seine Studien im Seminar seiner Vaterstadt und erhielt 1769 eine Stelle als Organist zu Alais, woselbst er noch im J. 1822 am Leben war. Zwei kleine Opern von ihm „Argent fait tout" und „Les deux Aveugles de Franconville" wurden auf den kleineren Theatern in Paris aufgeführt, die letzte davon sogar mit großem Erfolg. Einige große Opern hatte er noch im Mscrpt. und außerdem hat er Messen, Motetten und andere Kirchensachen verfaßt, die im mittägigen Frankreich sehr geschätzt waren.

Limma, (griechisch λειμμα = Rest, Ueberbleibsel), ein Intervall, das wegen seines geringen Umfangs in der Praxis zwar nicht vorkommt, aber in der Theorie bei der mathematischen Berechnung der verschiedenen Tonverhältnisse von größter Wichtigkeit ist. Man nimmt es hier in 3 verschiedenen Größen an: als ein großes, ein kleines und ein sogenanntes Pythagorisches Limma. Das große L. ist 1) der Unterschied zwischen der kleinen Terz und dem kleinen ganzen Ton, der übrig bleibt, wenn man nach den Regeln der Subtraktion in akustischen Verhältnissen diesen von jener abzieht, also das Verhältniß 27 : 25; und 2) der Unterschied zwischen dem großen ganzen und dem kleinen halben Ton, der ebenfalls durch solche Subtraktion erzielt wird und dasselbe Verhältniß beträgt. Dieses Verhältniß näher betrachtet, besteht also daß große L. a) aus der Diesis (s. d.) und dem folgenden kleinen L., und b) aus dem großen halben Tone und dem syntonischen Komma (s. Komma), denn um dieses grade ist es größer als der große halbe Ton. Mit dem kleinen ganzen Ton (10 : 9) zusammen macht es die kleine Terz (6 : 5), und mit dem kleinen halben Ton

(25 : 24) den großen ganzen Ton aus (9 : 8). Das kleine L. bildet 1) den Unterschied zwischen dem großen ganzen und dem großen halben Ton im Verhältniß von 135 : 128, das sich ergiebt, wenn man diesen von jenem abzieht; 2) den Unterschied zwischen der reinen und der verminderten Quinte; 3) den Unterschied zwischen der übermäßigen und reinen Quarte; 4) zwischen dem großen halben Ton und dem Diaschisma (s. d.); und 5) zwischen dem großen L. und der Diesis. Daraus ergiebt sich nun, daß das kleine L. um das syntonische Komma (81 : 80) größer ist, als der kleine halbe Ton; ferner daß es mit dem kleinen ganzen Ton zusammen die übermäßige Sekunde (75 : 64) und mit dem Diaschisma zusammen den großen halben Ton (16 : 15), und mit der Diesis zusammen daß große L. ausmacht. Das Pythagorische L. endlich bildet den Unterschied zwischen der großen Terz der Alten, die aus zwei großen ganzen Tönen bestand und also das Verhältniß von 81 : 64 hatte, und der reinen Quarte (4 : 3) im Werthverhältnisse von 256 : 243, denn wenn man z. B. von der reinen Quarte c–f die große Terz c–e in dem Verhältniß von 81 : 64 abzieht, so bleibt für e–f jener Werth von 256 : 243. Demnach ist denn der nach dieser Rechnung übrig bleibende halbe Ton e–f, der anstatt 256 : 243 das Verhältniß von 16 : 15 haben sollte, um das syntonische Komma zu klein, denn dieses mit dem Pythagorischen L. zusammen macht den großen halben Ton aus, der e–f ist. Auch kommt dieses L. zum Vorschein, wenn man die Verhältnisse 6 reiner Quinten addirt, denn die sechste Quinte, die gegen die Oktave des Grundtons im Verhältniß von 256 : 243 als großer halber Ton erscheint, ist alsdann grade um so viel zu groß, als das syntonische Komma beträgt. Bemerken müssen wir hier übrigens, daß einige Akustiker und Theoristen auch jenes kleine L. schon das Pythagorische nennen und dieses dann in 2 verschiedene Arten theilen. — Die Griechen bezeichneten mit dem Namen L. eine Pause, die der Ausgang gewisser Versmaße nothwendig machte, wenn der Rhythmus im Gange erhalten, d. h. nicht unterbrochen werden sollte. S. Tempus vacuum.

Lincea, s. Pentecontachordon.

Lind, Jenny, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen und edelsten Künstlerinnen unsrer Zeit, wurde den 6. Oktober 1821 zu Stockholm geb. Ihre Mutter hatte dort eine Lehranstalt für Kinder errichtet, wobei der Vater, von Natur sehr begabt, mitwirkend thätig war. Da ihre Eltern ohne Vermögen waren, sahen sie sich genöthigt ihre ganze Thätigkeit diesem Erwerbszweige zuzuwenden, und so fand sich für Jenny keine Anregung von außen, die ihre sich wunderbar früh entwickelnde Hinneigung zur Tonkunst zu rechtfertigen schien. Schon in ihrem 3ten Jahre lebte sie fast nur im Gesang und eine jede Melodie, die an ihr Ohr schlug, wurde mit Sicherheit von ihr aufgefaßt und mit solcher Reinheit wiedergegeben, daß das Kind damals bereits die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Diese Leidenschaft wuchs mit den Jahren, bis es endlich im 9ten Jahre ein glücklicher Zufall fügte, daß eine frühere Tänzerin, Frau Lundberg, das Kind hörte und überrascht durch den Vortrag, die Stimme und das Wesen desselben, Jenny's Eltern bestürmte, den Schatz, der ihnen anvertraut

sei, nicht unbeachtet zu lassen, sondern ihn der Bühne zuzuweisen. Nach Ueberwindung von mancherlei Bedenklichkeiten wurde Jenny L. durch Aufnahme in die Theaterschule Stockholm's für die Theaterlaufbahn bestimmt und von den Musiklehrern Croelius und Berg, (welcher letztere namentlich, nebst dem Komponisten Lindblad, vom hauptsächlichsten Einfluß auf sie war) ausgebildet. Nachdem sie schon öfters mit Glück komische Rollen, die für sie zum Theil geschrieben wurden, auf der schwedischen Hofbühne ausgeführt hatte, versetzte sie im 16ten Jahre als Agathe im „Freischütz" das Publikum durch Gesang und Darstellung in Begeisterung. Doch so glänzend auch immer der Beifall war, der ihr fortan gezollt wurde, so fühlte sie sich selbst doch noch nicht auf der Höhe, die sie zu erreichen sich vorgesetzt hatte, und verließ demnach ihre Vaterstadt im J. 1841, um sich bei Garcia in Paris auszubilden. Obgleich sich der vielerfahrene Meister keinen großen Erfolg von dieser Schülerin versprach, zumal ihr Organ eine Zeit lang seine Spannkraft ganz verlor, so studirte doch die nimmerruhende Sängerin so unaufhaltsam, daß Meyerbeer, als er sie kennen lernte und einige Scenen von ihr singen hörte, ihr sogleich Anerbietungen für Berlin machte. Doch die Sehnsucht nach dem Vaterlande und ihr gegebenes Versprechen zogen sie nach einem Jahre nach Stockholm zurück. War sie früher der Liebling ihrer Vaterstadt gewesen, so wurde sie jetzt deren Stolz. Auf Meyerbeer's Veranlassung kam sie im Oktober 1844 nach Berlin und fand eine Aufnahme, wie sie nur selten einer Sängerin zu Theil geworden war. Vier Monate blieb sie in Berlin und während dieser ganzen Zeit hielt nicht nur der unbeschreibliche Enthusiasmus des Publikums für sie aus, sondern steigerte sich mit jedem ihrer neuen Erfolge. Von dieser Zeit an datirt ihr europäischer Ruf. Die glänzendsten Anerbietungen von London und Paris wurden ihr gestellt, doch zog sie es vor, im März 1845 ihre Heimath wieder zu besuchen. Im Sommer desselben Jahres folgte sie der Einladung zu den Festen am Rhein, die dort der König von Preußen zu Ehren der Königin Victoria veranstaltete. Bei dieser Gelegenheit trat die Künstlerin auch in Frankfurt a. M. und Köln auf und übertraf alle Erwartungen. Vom November 1845 bis Ende März 1846 erfüllte Jenny Lind ihr neues fünfmonatliches Engagement an der königl. Bühne zu Berlin. Sie besuchte darauf Wien und fast alle größeren Städte Deutschlands, überall denselben Enthusiasmus hervorrufend. Im J. 1847 betrat sie die londoner Bühne zum ersten Male und verbreitete dort wie in vielen anderen Städten Englands allgemeines Entzücken. Im Mai 1849 trat sie zu London zum letzten Male auf der Bühne auf, war bis 1850 in Norddeutschland und Schweden und ging im August über England nach den Vereinigten Staaten Nordamerika's, wo sie in Konzerten, deren geschäftliche Leitung größtentheils der bekannte Barnum besorgte, denselben Enthusiasmus erweckte wie in Europa. In Amerika vermählte sie sich 1851 mit dem Pianisten und Komponisten Otto Goldschmidt (s. d.), der sie in ihren Konzerten unterstützt hatte. Nach Europa zurückgekehrt, nahm sie ihren Aufenthalt in Dresden; seit kurzer Zeit aber hat sie diese Stadt wieder verlassen und gedenkt, dem Vernehmen nach, fernerhin in Stockholm zu leben. — Jenny L. kann nicht treffender als mit den folgenden

Worten Mendelssohn-Bartholdy's geschildert werden: „Mir ist in meinem Leben keine so edle, so echte, so wahre Künstlernatur begegnet, wie Jenny L. ist. Die Naturanlagen, das Studium und die innige Herzlichkeit habe ich nirgends so vereinigt gefunden, und wenn auch eine dieser Eigenschaften hier oder dort viel hervorragender aufgetreten sein mag, so glaube ich doch, daß die Verbindung von allen dreien noch nirgends so dagewesen". (Vergl. Becher „Jenny Lind, eine Skizze ihres Lebens", zweite Auflage, Wien, 1846).

Lindblad, A. F., geb. im J. 1804 zu Stockholm und auch noch daselbst lebend, ist als der Komponist vieler ansprechender und gut empfundener Lieder vortheilhaft bekannt.

Lindemann, Johann, um 1571 Cantor und Hofmusikus in Gotha und daselbst 1630 gestorben; man kennt von ihm 3 Sammlungen 4- und 5stimmiger Motetten unter dem Titel: „Decades amorum filii Dei", Erfurt, 1594, 1596 und 1598.

Lindenmeier, Christoph, geb. zu Heidenheim am 15. Oktober 1602, war um 1630 Professor der Musik in Tübingen, wandte sich aber später wieder seinen früheren theologischen Studien zu und starb als General-Superintendent zu Hirschau, am 19. Juli 1666. Musikalische Werke sind unsres Wissens nicht von ihm vorhanden.

Lindley, (spr. Lindli), Robert, berühmter englischer Violoncell-Virtuos, geb. im J. 1772 zu Rotherham in Yorkshire, erhielt schon sehr frühzeitig von seinem Vater Violinunterricht, fing aber in seinem 9ten Jahre das Studium des Violoncells an. In seinem 16ten Jahre hörte ihn Cervetto und war so zufrieden mit seinem Talent, daß er sich dessen weiterer Ausbildung annahm. 1794 folgte er Sperati als erster Violoncellist am königl. Theater, nachdem er vorher eine Zeit lang am Theaterorchester zu Brighton angestellt gewesen war. — Gestorben ist er Ende Juni des Jahres 1855. — Von seinen Kompositionen kennt man Konzerte, Variationen, Fantasien für Violoncelle, Duo's für 2 Violoncelle, und für Violine und Violoncello, ein Streichtrio u. s. w.

Lindner, Adolph, ein vortrefflicher Horn-Virtuos, wurde im J. 1810 zu Lobenstein im Fürstenthum Reuß geboren und erhielt daselbst von seinem Vater den ersten Unterricht in der Musik im Allgemeinen und auf dem Waldhorn im Besondern. 1826 wurde er als Hornist in der Kapelle des Fürsten Reuß angestellt und verblieb daselbst bis zur Auflösung des genannten Instituts im J. 1828. Darauf fungirte er in Gera als Adjunkt seines Bruders, Stadtmusikdirektors in genannter Stadt, bis zum J. 1844, und besuchte dann in Gemeinschaft mit der Gung'l'schen Kapelle als Solo-Hornist die meisten Hauptstädte Deutschlands. 1846 wurde er als erster Hornist am Theaterorchester in Potsdam angestellt, hatte diese Stelle bis 1848 inne, und unternahm dann wieder eine größere Kunstreise durch Deutschland, Holland, Italien u. s. w., bis er 1854 im leipziger Orchester als erster Hornist eintrat. In dieser Eigenschaft ist er auch augenblicklich noch thätig. — Durch seinen schönen Ton und seine große Fertigkeit gehört L. zu den vorzüglichsten Horn-Virtuosen Deutschlands und ist auch stets und überall, wo er sich hat hören lassen, mit ehrendstem Beifall

aufgenommen worden. Dabei ist noch anerkennend zu bemerken, daß er nicht, wie so viele Hornisten, dem Ventil-Horn das einfache Waldhorn nachsetzt, und daß er des letztern — in geachteter Würdigung seiner Tonvorzüge — sich stets bei seinen Solo-Vorträgen bedient.

Lindner, Elias, war im vorigen Jahrhundert (etwa um 1730) Organist an der Domkirche zu Freiberg und als solcher berühmt. Auch schätzte man ihn als Mechaniker und Mathematiker, und als eine neue Orgel in seiner Kirche erbaut werden sollte, überließ man daher deren Einrichtung und die Leitung des Baues ganz ihm.

Lindner, (zuweilen auch Lintner geschrieben), Franz, geb. 1736 zu Plinkau in Böhmen, kam in seinem 11ten Jahre als Discantist nach Schönberg in Schlesien, wurde darauf Adjunkt bei der Schule daselbst und 1760 Organist des Klosterstifts zu Grüssau. Gestorben ist er am 12. September 1793, einige Schriften hinterlassend, welche die Orgel und ihre Behandlung betreffen. Als Komponist hat er sich in einigen Sammlungen Lieder mit Klavierbegleitung gezeigt, die in Leipzig erschienen sind.

Lindner, Friedrich, gestorben als Cantor an der Aegidienkirche in Nürnberg zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, war zu Liegnitz geboren und in früher Jugend schon, seiner herrlichen Stimme wegen, in der Kapelle des Churfürsten August in Dresden angestellt. Sein Talent schätzend, schickte ihn derselbe später nach Schulpforte und endlich auf die Universität Leipzig, für allen seinen Unterhalt und auch guten musikalischen Unterricht sorgend. Nach absolvirtem Universitätscursus kam er in die Dienste des Markgrafen Georg Friedrich zu Anspach, bis er 1574 den Ruf als Cantor nach Nürnberg erhielt. — Herausgegeben hat er: Cantiones sacrae, zwei Theile (Nürnberg, 1585 und 1588); fünfstimmige Messen (ebendas. 1591); „Gemma musicalis" (eine Sammlung von 64 italienischen, theils von ihm selbst, theils von berühmten Italienern seiner Zeit komponirten Madrigalen, 3 Theile, Nürnberg, von 1588 bis 1590); Corollarium cantionum sacrarum 5, 6, 7, 8 et plur. vocum etc. (Nürnberg, 1590), eine Sammlung, zum größten Theil aus Sachen von italienischen Meistern bestehend, in der sich jedoch auch Einiges von L. selbst befindet. — Mehrere von seinen Werken befinden sich noch auf der Bibliothek der Ritterakademie in Liegnitz.

Lindner, Friedrich, am 5. Juli 1798 in Dessau geb., lernte schon im 5ten Jahre Violine und genoß später in Berlin Möser's Unterricht. Da er sich zugleich Fertigkeit auf der Klarinette anzueignen wußte, so wurde er als Klarinettist in der königl. Kapelle angestellt. 1817 erhielt er einen Ruf als Kammermusikus in seine Vaterstadt und wurde 1827 daselbst Konzertmeister. Gestorben ist er am 1. August 1846. — L. war ein tüchtiger Geiger und namentlich vortrefflicher Vorspieler, so wie er als Musiker überhaupt von guter Durchbildung war. Die Komposition hat er von 1821 an bei Friedrich Schneider studirt und in derselben manches Gelungene — Violinsachen verschiedenster Art, Ouvertüren, Konzerte für die gangbarsten Orchesterinstrumente, Quintette für Blasinstrumente, Lieder u. s. w. — geliefert.

Lindner, Roderich August, Sohn des Vorhergehenden, geb. am 29. Ok-

tober 1820 zu Dessau, erhielt daselbst seine erste musikalische Ausbildung und ist seit 1837 als Violoncellist in der königl. hannover'schen Kapelle angestellt. Als Schüler Drechsler's in Dessau (s. d.) hat er sich zu einem wackern Violoncellspieler emporgearbeitet, so wie auch sein Kompositions-Talent in zahlreichen Gesangssachen, Konzert- und Salonstücken für Violoncello u. s. w. sich als ein sehr anerkennenswerthes documentirt hat.

Lindner, Johann Joseph Friedrich, um 1730 zu Weikersheim in Würtemberg geb., verlor seinen Vater frühzeitig, daher ihn seiner Mutter Bruder, der verdienstvolle Pisendel, zu sich nahm und ganz für die Musik erzog. In Folge seiner besondern Neigung zur Flöte wurde er später zu Quanz geschickt, dessen bester Schüler er wurde und auf dessen Empfehlung er 1750 als Kammermusikus in der königl. Kapelle zu Berlin angestellt wurde. Beim Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's II. wurde er pensionirt und lebte fortan in einer kleinen Stadt Westpreußens, bis er 1790 starb. — L. war ein für seine Zeit vorzüglicher Flöten-Virtuos und guter Lehrer.

Lindpaintner, Peter Joseph, zu Koblenz am 8. December 1791 geb. Sein Vater, Jacob mit Vornamen, war ein guter Tenorist, von Righini gebildet und am Hofe des letzten Churfürsten von Trier, Clemens Wenzeslaus, angestellt. Mit der Säcularisation des Churfürstenthums aber löste sich auch die Kapelle auf und der Vater folgte nun seinem Fürsten in der Eigenschaft eines ersten Kammerdieners und Reise-Cassirers nach Augsburg, wo dann unser L. von seinem 5ten Jahre an erzogen wurde, das katholische Gymnasium und Lyceum besuchte und überhaupt bis in sein 16tes Jahr den wissenschaftlichen Studien mit allem Fleiße oblag. Die Musik trieb er damals nur als Nebenbeschäftigung, doch aus innerer Neigung mit vieler Leidenschaft. Unterricht auf der Violine erhielt er (vom 7ten Jahre an) von dem Musikdirektor Plödterll (der dem Churfürsten als zweiter Kammerdiener nach Augsburg gefolgt und als Dirigent wie als Solospieler gleich ausgezeichnet war), und auf dem Klavier vom Domkapellmeister Witzka, der ihn zugleich auch im Generalbaß unterwies. Ein entschiedenes Talent zur Kunst trat bei ihm mehr und mehr hervor und zu mächtig ward endlich seine Neigung zu derselben, als daß ein anderer Beruf ihm hätte genügen können. Dazu war auch der Churfürst ein großer Freund der Musik, und L's Wunsch, sich ganz dieser widmen zu dürfen, fand auch von dessen Seite alle Unterstützung. So sandte ihn der Fürst denn — anstatt daß L., wie eigentlich der Vater wollte, zum Studium der Medicin auf die Universität abgehen sollte — auf seine Kosten nach München, wo er bei Winter höhere Kompositionsstudien machen sollte. Unter den Augen dieses Meisters, der eigentlich zum Lehrer wenig Beruf und Geschick hatte, schrieb er — und das spricht für die Tüchtigkeit seiner natürlichen Anlagen — seine erste Oper „Demophoon", eine Messe und ein Te Deum, die sämmtlich 1811 in München zur Aufführung kamen und gefielen. Nun wollte ihn der Churfürst auch zur gänzlichen Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung nach Italien reisen lassen; allein der plötzliche Tod dieses seines Gönners (im J. 1812) verhinderte die Ausführung dieses Planes, und L. sah sich durch die Umstände genöthigt, die Stelle eines Musikdirektors bei dem eben

neu errichteten Hoftheater am Isarthor anzunehmen. Diese Stelle bekleidete er 6 Jahre lang und während der ersten Zeit seiner Direktionsthätigkeit studirte er noch, — in richtiger Erkenntniß Dessen, was noch in seiner eigentlichen tonwissenschaftlichen Ausbildung lückenhaft war, — bei Joseph Graß sehr eifrig den Contrapunkt. Im December des Jahres 1818 erhielt er die Berufung als Kapellmeister nach Stuttgart, welche Stelle er, mehrfache Anträge von auswärts her ablehnend, bis an sein Ende inne hatte. Dieses erfolgte am 21. August 1856 zu Nonnenhorn am Bodensee, wohin er sich mit seiner Familie begeben hatte, um in ländlicher Stille sich selbst und seinen Arbeiten zu leben. Von den mannichfachen Auszeichnungen, die ihm während seines Lebens und Wirkens zu Theil geworden, erwähnen wir nur die ihm bei Gelegenheit seines 25jährigen Dienstjubiläums (1840) verliehene Würde als Ritter des Ordens der würtemberg. Krone; dieser Orden berechtigt seine Träger zur Führung des Adelstitels und L. schrieb sich deshalb seit 1840 Peter von Lindpaintner. — In fast allen Kunstgattungen hat L. gearbeitet und die Zahl seiner Kompositionen ist sehr beträchtlich. Für die Kirche hat er geliefert: mehrere Te Deum, ein Stabat mater, viele kürzere Psalmen, 6 Messen, die Oratorien „Abraham“ und „Der Jüngling von Nain“, das „Vaterunser“ von Mahlmann; dann gehört auch hierher seine Instrumentirung des Händel'schen „Judas Maccabäus“ und der Marcello'schen Psalmen. Opern und Singspiele hat er 20 geschrieben; sie heißen: „Timantes“ (eine Umarbeitnng des oben angeführten „Demophoon“), „Die Pflegekinder“, „Der blinde Gärtner“, „Die Prinzeß von Cacambo“, „Die Sternkönigin“, „Kunstsinn und Liebe“, „Hans Max Giesbrecht“, „Pervonte, oder die Wünsche“, „Das Rosenmädchen“, „Sulmona“, „Der Bergkönig“, „Der Vampyr“, „Die Amazone“, „Die Bürgschaft“, „Die Macht des Liedes“, „Die Genueserin“, „Die Sicilianische Vesper“, „Lichtenstein“, „Giulia, oder die Corsen“, „Libella“ (letztere nicht aufgeführt). Dann sind Musiken zu vielen Dramen zu nennen, darunter besonders die Musik zu Göthe's „Faust“ (überhaupt eine von L's besten Produktionen); ferner: größere und kleinere Ballette, (besonders „Joko, der brasilianische Affe“ und „Der Geistersohn“), Gelegenheits-Cantaten, Melodramen, Entr'akte, Konzert-Ouvertüren, konzertirende Stücke für Streich- und Blasinstrumente und für Klavier, Quintette für Blasinstrumente, Quartette und Streichtrio's, viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge u. s. w. u. s. w. In allen seinen Sachen zeigt sich L. als solider und gewiegter Musiker, der in allen Sätteln gerecht ist und das ganze Gebiet der Kunsttechnik vollkommen beherrscht. In seinen Erfindungen documentirt sich kein origineller und tiefer Genius und neue Bahnen hat er der Kunst nicht vorgezeichnet, aber es ist viel Gesundheit und Natürlichkeit bei ihm vorhanden, die freilich hie und da zu bloßen conventionellen Redensarten herabsteigen und sich in vielen Fällen nicht genug von den Grenzen des Triviellen entfernt halten. Am meisten waren seine Instrumentalsachen und Lieder verbreitet (von letzteren nennen wir nur die populär gewordene „Fahnenwacht“); von seinen Opern hat sich keine auf den deutschen Bühnen heimisch machen können, woran wohl zum Theil die mehr als mittelmäßigen Libretti Schuld sein mögen.

Lingke, 1) Georg Friedrich, war sächsischer Bergrath in Dresden und trat 1742 in die bekannte Mizler'sche musikalische Gesellschaft. Derselben übergab er 1744 eine Intervallentabelle, die allgemeinen Beifall erhielt. 1766 erschien von ihm ein Werkchen über die verschiedenen Tonarten, das Ursache zu einem lange fortgeführten interessanten Streite ward; es führt den Titel: „Die Sitze der musikalischen Hauptsätze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortschreitet und ausweichet". 1779 gab er ferner heraus: „Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonleitern, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt und mit praktischen Beispielen erläutert werden". Es war dies gleichsam sein letztes ausführliches Wort in jenem Streite, den er siegreich durchführte. Gegen 1780 gab er seine obige Stelle auf und ging nach Weißenfels, wo er denn auch als Privatmann starb. 2) Johann Theodor L., der Erfinder der Stahlharmonika, die er zunächst nur Stahlspiel nannte, war Magister und Superintendent zu Torgau und ein Mann von den vielseitigsten und verschiedenartigsten Kenntnissen. 1795 feierte er sein Amtsjubiläum; sein Tod fällt aber erst in die ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts.

Linien, s. den folg. Art.

Liniensystem oder **System** schlechtweg. Mit diesem Namen bezeichnet man die 5 von unten nach oben zu zählenden Linien, deren man sich zur Aufzeichnung der Noten bedient. Sie stellen eine Notenleiter mit ihren Stufen vor, entsprechend der Vorstellung der diatonischen Tonfolge, als einer Tonleiter mit regelmäßigen auf- oder abwärtsführenden Stufen; jeder Tonstufe entspricht eine Notenstufe, und wie man auf dem Notenplan oder Liniensystem auf- und abwärts steigt, so steigen und fallen die Töne im Tonsystem. Wollte man also die Analogie der Sache bei der Bezeichnung streng durchführen, so gäbe es keine die Sache unmittelbar veranschaulichendere Bezeichnungsweise. Allein eine so strenge Durchführung würde bei unserm Tonreichthume, wenn jede Tonstufe eine besondere Notenstufe erhalten sollte, einen unübersehbaren Linienplan nöthig machen. Man hat daher auch die Zwischenräume (Spatien) zwischen, die Räume über und unter den Linien benutzt, und dadurch, ohne das Bild der Leiter zu weit aus dem Auge zu rücken, die Möglichkeit gewonnen, mit fünf Linien elf Notenstellen bestreiten zu können;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

ein unentbehrlicher Vortheil, der gleichwohl das Wesentliche an der Vorstellung der Tonleiter — das stufenweise, regelmäßige Auf- und Absteigen der Töne und Noten — festhält. Auch diese Notenräume sind jedoch für unsern Tonreichthum nicht zureichend. Wollte man die Linienzahl vermehren, so würde das System unübersichtlich werden; man würde z. B., um den mäßigen Umfang von 3 Oktaven für Baß oder Diskant darzustellen, elf Linien übereinander brauchen,

und kann sich leicht überzeugen, wie schwer sich das Auge in einer solchen Linienreihe

und ihren Zwischenränmen zurechtfände. Daher hält man (mancher unbedachten Vorschläge von Nichtmusikern ungeachtet) mit Recht am Fünflinien-Systeme fest und bedient sich bloß für einzelne über dasselbe hinausgehende Töne oder Stellen kurzer Nebenlinien, zwischen denen die fünf Grundlinien stets wiedererscheinen und zur Orientirung dienen, z. B.

Und da selbst die Nebenlinien bei zu großer Häufung unübersichtlich werden würden, so schreibt man die zu hohen Töne eine Oktave tiefer und deutet mit einem 8va (s. Abreviatur) an, daß sie eine Oktave höher angegeben werden sollen. Eben so bedient man sich der Nebenlinien und des Transpositionszeichens 8va bei den für das Fünflinien-System zu tief liegenden Tönen. Daß man endlich grade fünf und nicht vier oder sechs Linien angenommen hat, ist nicht Willkühr; die fünf Linien mit ihren elf Notenstellen entsprechen recht wohl dem Hauptumfange jeder Singstimme (wie man ihn von jedem Chorsänger fordern darf) und genügen in sofern gleichsam dem Centrum aller Komposition. Vier Linien wären dafür unzureichend; sechs Linien wären beiläufig auch deswegen minder übersichtlich oder durchschaulich, weil sie nicht, wie die ungrade Fünf, eine Mittellinie haben. Somit dürfen wir uns mit Recht eines vortrefflichen Zeichensystems rühmen und sollen uns nicht irren lassen, wenn Ziffern- und Buchstabensysteme uns von Zeit zu Zeit als faßlicher, pädagogischer u. dgl. angepriesen werden. Daß übrigens dieses Liniensystem nicht auf ein Mal vollendet, sondern aus schwankenden Versuchen allmählich herausgebildet worden ist, erräth man schon aus der Geschichte aller Erfindungen. Einen ersten Anfang, obwohl sehr schwerfälligen, haben die Chinesen dazu gemacht und sind auch darin, wie in einer tiefern Ahnung und Erkenntniß vom Wesen der Musik überhaupt, den Griechen und deren Nachfolgern oder Nachbaren, z. B. den Römern, Egyptern, Hebräern u. A. m. überlegen gewesen. Im Abendlande scheinen schon im 10ten Jahrhundert Systeme von unbestimmter Linienzahl gebraucht worden zu sein, von denen Kircher (Musurg. Tom. I. pag. 213) folgendes Beispiel aus einem geschriebenen Hymnenbuche mittheilt:

an dem wir sehen, daß nur die Linien, nicht die Zwischenräume zu Notenstellen benutzt wurden. Aehnliche Beispiele musikalischer Notationen mit 7 und 10 Linien (man scheint sich nach dem jedesmal erforderlichen Tonumfang gerichtet zu haben) theilt Vincenzo Galilei (Dialogo della mus. antica e mod. pag. 36) aus derselben Zeit mit, und noch bis in das 17te Jahrhundert hat sich der Gebrauch einer übermäßigen Linienzahl, besonders für tonreiche Klavierkompositionen, erhalten. Wiederum finden sich in älteren Chorbüchern (vom 9ten bis 16ten und 17ten Jahrhundert) Notationen auf 4, 3, 2 Linien (einer roth-, einer gelbgefärbten), oder auch einer einzigen rothgefärbten Linie, die als Grundlinie diente, über und unter welcher notirt wurde. Der Gebrauch schwankte unter allen diesen Notationen so sehr, daß es wenigstens nicht mit historischer Sicherheit zu erweisen scheint, welchen Anfang und welche bestimmten Fortschritte die Sache genommen. Wahrscheinlich sind zuerst die Neumen, oder die besonderen Zeichen jedes Tones nach ungefährem Augenmaß über eine zur Basis dienende Linie gestellt worden, in der Höhefolge, die ihren Tönen in der Scala gebührte. Ein solches Beispiel ist uns von Guido von Arezzo (aus dem 10ten Jahrhundert) überliefert worden:

c T < T
b T —
a — — T —
G ————————————
F — —
Sancti spiritus adsit nobis gra- tia

das Forkel (Gesch. Bd. 2. S. 260) folgendermaßen überträgt:

Sancti spiritus adsit nobis gra- tia

Hier dienten die Höhenabstufungen nur als ungefähre Regulirung für den ersten Anblick der Noten, und erscheinen noch unsicherer und unzulänglicher, wenn an die Stelle besonderer Tonzeichen allgemeine, Noten (Neumen) treten, wie in folgendem ebenfalls von Forkel mitgetheiltem Beispiele:

F a T • • T
D G T • •
C F • • • •
Spe - ra in Domino et fac boni - ta - tem

dessen Linie und Vorderbuchstaben (C, D, F) man sich rothgefärbt denken muß. Daß übrigens beide, hier dem Guido entlehnte Notationen nicht von ihm erfunden,

sondern schon vor ihm, vielleicht seit Gregor's Zeiten, im Gebrauch gewesen, ist als sicher anzunehmen. — Die historische sowohl als theoretische Betrachtung des Liniensystems läßt uns in demselben eine vortreffliche, aber abstrakte Grundlage der Tonschrift erkennen. Es bietet uns eine räumliche, anschauliche Versinnlichung der Tonleiter. Kennen wir nur erst den Sitz eines Tones, nehmen wir z. B. den untersten Sitz im Liniensystem für den Ton c in Anspruch, so können wir von da aus allen übrigen Tönen nach der Ordnung der Tonleiter ihre Stellen im Liniensystem sicher anweisen. Aber eben diesen ersten Punkt läßt das Liniensystem noch unentschieden und es bedarf daher einer besondern Vorausbestimmung, eines Schlüssels (s. d.) gleichsam für das Räthsel der abstrakten Tonräume, einer Benennung der unbenannten Größen- oder Tonreihe. Dies ist eben einer der größten Vorzüge des Liniensystems, denn dadurch können, je nachdem man einen oder den andern Ton als Anfang annimmt (einen oder den andern Schlüssel anwendet) dieselben wenigen Linien den verschiedensten Tonreihen zur Unterlage dienen.

Linike, oder **Linicke,** Johann Georg, Violinspieler und Komponist des vorigen Jahrhunderts, studirte die Komposition bei dem berühmten Johann Theile in Berlin und trat dann als Kammermusikus in die dasige Kapelle. Theile schätzte ihn sehr und suchte ihn an allen Orten und bei allen Gelegenheiten zu empfehlen, so daß L. dessen Stelle sogar versehen durfte, wenn er (Theile) krank oder sonst verhindert war. 1713 ward er als Konzertmeister nach Weißenfels berufen. Von hier aus machte er eine Reise nach England, woselbst er sich mit Erlaubniß seines Herzogs drei Jahre aufhielt und mit Konzertgeben viel Geld verdiente. 1725 verließ er Weißenfels ganz und trat mit dem Titel eines Konzertmeisters in das Orchester zu Hamburg. Sein Dienst daselbst war nicht sehr anstrengend und er konnte sich nun auch mehr der Komposition widmen. Unter Anderem schrieb er zwei Prologe für das hamburger Theater, von denen der eine „Wettstreit der Poesie, Musik und Malerei" betitelt ist, ferner mehrere Cantaten, Sinfonien und einige kleinere dramatische Werke, die aber nicht weiter bekannt geworden sind. Gerber besaß eine Sinfonie von ihm. Spätere Nachrichten über ihn fehlen.

Linke, Joseph, geb. den 8. Juni 1783 zu Trachenberg in Preußisch-Schlesien, erhielt von seinem Vater, einem fürstl. hatzfeld'schen Beamten, der auch selbst sehr gut musikalisch war, den ersten Unterricht im Klavier- und Violinspiel, und als der Tod diesen ihm raubte, wurde Oswald, der Nachfolger des Vaters im Amte, sein Lehrer. Mit 12 Jahren kam der verwais'te Knabe nach Breslau zu den Dominikanern, auf deren Chor er an der Violine mitwirken mußte, und auch von dem geschickten Organisten Hanisch Anleitung im Generalbaß, wie auf der Orgel erhielt. Damals fing er auch, unter Lose's und Flemming's Leitung, das Violoncell zu lernen an, und machte so bedeutende Fortschritte, daß, nachdem Ersterer das Theater-Orchester, welchem C. M. von Weber vorstand, verließ, er dessen (Lose's) Stelle übernehmen konnte. Im Jahre 1808 entschloß er sich Wien zu besuchen, wo er am 1. Juni eintraf und bald nachher in die Hauskapelle des Fürsten Rasumoffsky aufgenommen wurde. Hier

genoß er das Glück, Beethoven kennen zu lernen, der den jugendlichen Künstler wahrhaft schätzte und dessen schwärmerischer Verehrer L. wurde und sein lebelang blieb. Nach 8 Jahren folgte er einer Einladung auf die Güter der Gräfin Erdödy-Niczky nach Kroatien als Kammervirtuose; dann nach seiner Rückkehr in die Kaiserstadt übernahm er die Stelle als Solospieler im Theater an der Wien (1818), welche er 13 Jahre hindurch rühmlichst bekleidete, und trat alsdann in gleicher Eigenschaft zum Hofopern-Orchester, als Merk's College, über. Gestorben ist er zu Wien am 26. März 1837, den Ruhm hinterlassend, im Vortrage Beethoven'scher Quartette zusammen mit Schuppanzigh und Weiß unübertrefflich gewesen zu sein. — An Kompositionen für sein Instrument hat er Konzerte, Variationen, Fantasien u. s. w. geliefert.

Linley, (spr. Linli), Thomas, verdienter englischer Komponist, war der Sohn eines Zimmermanns und wurde 1735 in der Grafschaft Glocester geboren. Er hatte die Profession seines Vaters erlernt und arbeitete eines Tages bei dem Herzog von Beaufort in Bodmiston; hier hatte er Gelegenheit den Organisten Chilcot singen und Klavier spielen zu hören, und das machte einen solchen Eindruck auf ihn, daß er von Stunde an seinem Vater erklärte: er sei fest entschlossen, die Zimmermannsprofession aufzugeben und Musiker zu werden. So begab er sich denn nach Bath unter die Leitung des Organisten Chilcot, und später, um 1768 vollendete der Italiener Paradisi seine musikalische Erziehung und Ausbildung. Nachgehends habilitirte sich L. in Bath als Gesanglehrer, verheirathete sich und hatte 12 Kinder, von denen zwei Söhne (s. unten) sich ebenfalls der Musik widmeten; eine seiner Töchter, durch Schönheit ausgezeichnet, wurde die Frau des berühmten Sheridan. — 1775 ließ L. in London die komische Oper „The Duenna" aufführen und der Erfolg, den dieselbe hatte, bewog ihn, seinen Aufenthalt bleibend in London zu nehmen. Nachdem er noch Mehreres für die Bühne geliefert hatte, übernahm er 1776 mit Sheridan zusammen das Drury-Lane-Theater und fungirte 15 Jahre lang bei demselben als Leiter alles Musikalischen und als Kompositeur. Gestorben ist er zu London am 19. November 1795. — Von seinen zahlreichen Opern, Melodramen, Pantomimen u. s. w. sind noch anzuführen: „The Carneval of Venice", „The Beggar", „Selima and Azor", „The Spanish Maid", „Robinson Crusoë", „Tom Jones", „Love in the East" u. s. w. Außerdem sind noch Gesänge verschiedener Art von ihm im Druck erschienen.

Linley, Thomas, ältester Sohn des Vorhergehenden, wurde zu Bath im J. 1756 geboren und zeigte frühzeitig schon so ungemeine musikalische Anlagen, daß er in seinem 8ten Jahre ein Violin-Konzert öffentlich vortragen konnte. Zur weitern Ausbildung schickte ihn sein Vater nach London zu Dr. Boyce, und 1770 nach Florenz, wo er unter Nardini, der ihn ungemein lieb gewann, sein Violinspiel vervollkommnete. Hier war es, wo der 14jährige L. mit dem in gleichem Alter stehenden Mozart eine innige Freundschaft schloß. 1772 kehrte er nach Bath zurück, ließ sich mit Erfolg als Violinspieler hören und componirte fleißig; so wurde u. A. 1773 eine großes Anthem von ihm „Let God arise" in der Cathedrale von Worcester aufgeführt. Mit seinem Vater nach London

übergesiedelt, arbeitete er an mehreren Opern desselben mit und brachte eine Ode (Cantate) „The Witches and Fairies of Shakspeare", so wie ein Oratorium „The Song of Moses" mit Erfolg zur Aufführung. Die glänzenden Hoffnungen, welche der talentvolle L. erweckte, wurden durch einen frühzeitigen Tod leider zu nichte gemacht. Bei einer Wasserpartie, die er mit einigen Freunden machte, schlug das Boot um und L. ertrank am 7. August 1778 im Alter von 22 Jahren. — Einige Sachen von ihm sind in einer Sammlung, welche die posthumen Werke seines Vaters enthielt, im Druck erschienen.

Linley, William, Bruder des Vorhergehenden und jüngster Sohn Thomas Linley's, geb. zu Bath im J. 1771. Er war nicht zur musikalischen Laufbahn bestimmt, aber sein Vater ließ ihn dennoch gründlich Musik lernen und von Abel im Contrapunkt unterrichten. In Militärdienste getreten, wurde er Adjutant des Herzogs von Kent, erhielt aber 1790 durch Fox, der ein Freund seiner Familie war, einen Verwaltungsposten in Indien. Da er aber das Klima daselbst nicht vertragen konnte, kehrte er 1795 nach England zurück und schrieb in London die Opern „the Honey-moon" und „the Pavillon", so wie die Pantomimen „Harlekin captive, or the magic fire" und „the Vortiger", welche alle auch zur Aufführung gelangten. Im J. 1800 sollte er wieder auf seinen Posten in Indien zurückkehren, nahm aber seine Demission und lebte nun abwechselnd in London und in Bath. Gestorben ist er in ersterer Stadt am 6. Mai 1835. — In Mscrpt. hat L. viele Anthems und sonstige Kirchenstücke hinterlassen, von denen auch Manches aufgeführt worden ist; im Druck erschienen sind einige Sammlungen Gesänge und eine interessante Collection ziemlich aller Musikstücke, die bis auf seine Zeit zu den Shakspeare'schen Stücken componirt worden sind. Sie führt den Titel: „Shakspeare's dramatic Songs, in two volumes, consisting of all the songs, duets, trios and choruses in character, as introduced by him in his varions dramas; the music partly new and partly selected, with new symphonies and accompaniments for the Pianoforte, from the works of Purcell, Fielding, Dr. Boyce, Nares, Arne, Cooke, Smith, Linley jun. and Stevens; to which are prefixed a general introduction of the subject and explanatory remarks to each play" (2 Bde., London, 1816).

Linley, Francis, im J. 1774 zu Doncaster in Yorkshire geb., war von Geburt an blind, erhielt aber trotzdem schon frühzeitig Musikunterricht bei dem Organisten Miller in seiner Vaterstadt. Nach Beendigung seiner musikalischen Studien ging er nach London, wo er die Organistenstelle an der Pentonville-Kapelle erhielt und sich bald darauf mit einer reichen, aber ebenfalls blinden Dame, verheirathete. Nun errichtete er ein Musikaliengeschäft, vermochte aber nicht zu prosperiren und fallirte sogar; auf Zureden seiner Freunde ging er nun nach Amerika und sein Talent fand auch dort Anerkennung. Dessenungeachtet blieb er nicht lange daselbst und war im J. 1799 wieder in England. Das Jahr darauf (1800), im Oktober, starb er zu Doncaster im Alter von 26 Jahren. Es sind mehrere verdienstliche Kompositionen von ihm im Druck erschienen: Sonaten für Klavier und Flöte, Orgelstücke verschiedener Art, Flöten-

Solo's und Duo's u. s. w. — Es muß noch bemerkt werden, daß alle angegebenen Linley's in den meisten lexikalischen oder biographischen Werken theils mit einander, theils mit dem Violoncellisten Robert Lindley (s. d.) verwechselt worden sind.

Linos, aus Theben, ein berühmter Sänger und Tonkünstler des mythischen Zeitalters, dessen Leben man gewöhnlich um 1280 v. Chr. ansetzt, war der Sage nach ein Sohn des Apollo und Lehrer des Orpheus und Herkules in der Musik, wurde aber von Letzterem, weil er ihn wegen seiner Fehlgriffe verlacht hatte, mit der Cither erschlagen, nach Anderen von Apollo selbst, dem er sich im Citherspiele gleichzustellen wagte, getödtet. (Andere Versionen des Mythus über L. übergehen wir). Die Klaggesänge auf seinen Tod wurden ebenfalls Linos genannt (auch Ailinos und Oitolinos), und nachgehends hieß jeder Trauergesang bei den Griechen Linos.

Lintner, s. Lindner, Franz.

Linus, lateinische Wortbildung für das griechische Linos (s. d.).

Lipawsky, Joseph, geb. zu Hohenmauth in Böhmen am 22. Februar 1772, erhielt schon frühzeitig Musikunterricht, sollte aber trotz seiner ausgesprochenen Anlagen sich nicht der Musik als Lebensberuf widmen, sondern studiren. Daher besuchte er auch in mehreren böhmischen Städten die Gymnasien, z. B. in Königgrätz, wo er von dem geschickten Organisten Haas im Klavier- und Orgelspielen weitergebildet wurde. Nachdem er in Prag die Universität besucht hatte, ging er nach Wien, um daselbst die Rechte zu studiren, faßte aber bald den Entschluß, die wissenschaftliche Carrière aufzugeben und sich ausschließlich der Musik zu widmen. Er nahm daher bei Pasterwitz, einem musikgelehrten Benediktinermönch, Unterricht in der Tonsetzkunst und profitirte durch den Umgang mit Vanhall, Mozart, Stadler und anderen tüchtigen Meistern. Nachgehends wurde er Musikmeister im Hause des Grafen Teleky und erhielt durch denselben nach zwei Jahren eine Anstellung am kaiserl. Rechnungshofe. In der Blüthe seines Alters starb er leider schon am 7. Januar des Jahres 1810, den Ruf eines talentvollen Klavierspielers und Komponisten hinterlassend. Man kennt von ihm mehrere Opern, z. B. „Der gebesserte Hausteufel", „Die Nymphen der Silberquelle", Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, Trio's, Fugen, Rondo's, Variationen, Fantasien u. s. w.

Lipinski, Carl, einer der ausgezeichnetsten Violinspieler neuerer Zeit, wurde im November 1790 zu Radzyn in Polen geb. und erhielt vom 6ten Jahre an Musikunterricht durch seinen Vater, einen geschickten praktischen Musiker. Bei großen Anlagen waren die Fortschritte des Knaben schnell und bedeutend; jedoch war es nicht des Vaters Absicht ihn zum Wunderkinde zu dressiren, und darum ließ er ihn nicht übertrieben musiciren, noch dazu, da er ihn auch in anderen Dingen gebildet wissen wollte. Das Instrument, welches der junge L. zuerst vorzugsweise cultivirte, war das Violoncell, und ein gewisser Krenes, der, aus Wien gebürtig, als Beamter in Lemberg lebte und das genannte Instrument mit Meisterschaft spielte, war ihm hauptsächlich Lehrer und Vorbild. (Dieser ausgezeichnete Dilettant, der auch für sein Instrument komponirt hat, starb schon

1823 im 36sten Lebensjahre). Vom Violoncell ging L. zur Violine über und studirte diese nach den solidesten Grundsätzen, ließ auch in dem Eifer seiner Ausbildung nicht nach, als er 1810 (also in seinem 20sten Jahre) in Lemberg als Opern-Musikdirektor angestellt wurde. Dieses Amt legte er 1814 nieder, wo er nach Wien gereis't war, um Spohr zu hören, dessen Spiel ihn von der Richtigkeit seiner eigenen Violin-Grundsätze überzeugt hatte und ihn bestärkte, auf dem eingeschlagenen Wege fortzufahren. So privatisirte er denn 3 Jahre in Lemberg, beschäftigte sich neben der Praxis auch mit der Theorie der Tonsetzkunst und gab auch seine ersten Kompositionen (Violin-Caprices) bei Peters in Leipzig in den Druck. 1817 machte er eine Reise nach Italien, gab daselbst und auf dem Wege dorthin Konzerte, ließ sich aber nicht, wie vielfach die Rede geht, mit Paganini in Doppelkonzerten hören, denn dieser lag gerade um diese Zeit in Rom krank danieder. Ende des Jahres 1818 war L. wieder in seinem Vaterlande und größere und kleinere Kunstreisen, die er nachgehends von Zeit zu Zeit machte, befestigten seinen Ruf in fast ganz Europa. Im J. 1838 wurde er in Dresden als Konzertmeister angestellt und hat dieses Amt auch gegenwärtig noch inne; als Konzertspieler ist er schon seit geraumer Zeit nicht mehr aufgetreten und man hört ihn öffentlich nur noch in hin und wieder veranstalteten Quartettsoiréen. — L's Vorzüge als Geiger bestanden in seiner Blüthezeit in einem großen und edlen Tone, in Kühnheit und Schwung und überhaupt in einer Manier, die alles Kleinliche verschmähte, ja deren Breite für manchen Geschmack vielleicht als fast etwas schwerfällig erscheinen mochte. Die Kompositionen, die er für sein Instrument geliefert, sind, obwohl ziemlich untergeordnet in Beziehung auf den musikalischen Werth, gute Vorwürfe für den studirenden Violinspieler, der darin große, aber solide Schwierigkeiten überwinden lernen kann. Unter allen Sachen L's ist wohl das „Militair-Konzert" am verbreitetsten; außerdem sind von ihm noch Caprices, Polonaisen, Variationen, Rondo's, ein Streichtrio u. s. w. erschienen.

Lipowski, Thaddäus Ferdinand, geb. zu St. Martin in Baiern am 28. December 1738, studirte zu Passau und Salzburg Philosophie, Mathematik und Jurisprudenz und bildete sich zu gleicher Zeit auch zu einem tüchtigen Musiker aus. Besonders cultivirte er die Violine und Leopold Mozart unterwies ihn auf diesem Instrument und in der Harmonielehre und dem Contrapunkt. 1759 wurde in Salzburg zum Geburtsfeste des Erzbischofs von den Studenten eine lateinische Oper seiner Komposition aufgeführt, betitelt: „Musae in Parnasso Salisburgensi". Das Jahr darauf beendete er seine Rechtsstudien in Ingolstadt und ging dann nach München, wo er sich durch sein Musiktalent sehr beliebt machte. 1763 wurde er zum Justizrath in Weisensteig (in Schwaben) ernannt, woselbst er, neben seinen Berufsgeschäften, sehr fleißig im Komponiren war; namentlich schrieb er für das Domherren-Stift in genanntem Orte allerlei Kirchenmusiken. Nachgehends ließ er sich in München vor dem Churfürsten Maximilian III. in einem Violin-Konzerte hören und gefiel diesem so, daß er ihn zum Hofrath und Brauamts-Administrator ernannte. Kaum aber im Begriff, seine Aemter anzutreten, ergriff ihn ein Nervenfieber, dem er am 18. März

1767 erlag. Wenige Tage vor seinem Tode hatte er ein Requiem vollendet, das bei seinem Begräbniß auch aufgeführt wurde. — Sein Sohn, Felix Joseph L., geb. zu Weisensteig im J. 1765, machte sich auf verschiedenen Gebieten als Schriftsteller bekannt, und hat auch ein „Baierisches Musiklexikon" herausgegeben, welches zu München im J. 1811 erschien und manches Brauchbare enthält.

Lipparino, Guglielmo, zu Bologna geb., war ein Augustiner-Mönch und Kapellmeister am Dom zu Como, als welcher er 1637 noch am Leben war. Bis zum genannten Jahre sind von 1609 an Motetten, Madrigalen, Litaneien, Kirchen-Konzerte u. s. w. zu Venedig von ihm in den Druck gegeben worden.

Lippe, s. Labium.

Lippert, Friedrich Carl, geb. zu Neuburg an der Donau im J. 1758, gehörte zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu den besseren Tenoristen Deutschlands. 1783 betrat er zum ersten Male das Theater, und zwar in Wien, wo er auch seine Ausbildung erhalten hatte. 1788 verließ er Wien und nahm ein Engagement an dem damaligen Nationaltheater in Berlin an, kehrte aber schon 1796, nach einer größern Reise durch Deutschland, wieder nach Wien zurück. Auch seine Gattin, Caroline, geborene Werner, war eine achtungswerthe Sängerin. Sie war viel jünger als er und von ihm in der Gesangskunst gebildet. Seit 1796 und 1797, wo sie in Hamburg und Altona mit vielem Beifall sang, fehlen die Nachrichten über sie; ebenso hat man auch seit dieser Zeit Nichts über ihren Mann erfahren.

Lippius, Johann, geb. zu Straßburg am 24. Juni 1585, studirte zuerst in Wittenberg, dann in Jena und endlich in Gießen, wo er zum Doctor graduirt wurde. Gestorben ist er zu Speyer am 24. September 1612, auf der Heimreise nach seiner Vaterstadt begriffen, wo er eben sein theologisches Professorat antreten wollte. — L. hat sich als Musikschriftsteller bekannt gemacht; 1610 erschienen unter dem Titel „Themata musica etc." zu Jena von ihm 3 musikalische Disputationen, die er das Jahr vorher in Wittenberg gehalten hatte; diesen fügte er ein Supplement bei, das den Titel führt: „Themata fontem omnium errantium musicorum aperentia etc.", Jena 1611. (Vielleicht ist diese letztere Dissertation eine und dieselbe mit derjenigen, welche Walther unter dem Titel „Breviculum errorem musicorum veterum et recentiorum" anführt). Ferner gab er heraus „Synopsis musicae novae omnino verae atque methodicae universae etc.", Strasburg, 1612. In einem philosophischen Werke von ihm „Philosophiae verae ac sincerae etc.", (Strasburg, 1612 und Erfurt, 1614) ist auch Einiges über Musik enthalten. Alle angeführten Schriften L's, die sich zumeist mit der mathematischen Theorie der Musik beschäftigen, sind äußerst selten geworden; er muß aber zu seiner Zeit in großer Achtung gestanden haben, denn seiner „Synopsis musicae" ist ein kleines Lobgedicht, von Calvisius auf ihn verfaßt, angehängt.

Lira, s. Lyra.

Lira rustica oder **pagana,** } s. Leyer.
Lira tedesca, }

Lirone, (ital.), eine große Lyra, s. Lyra da Gamba.

Liron, (spr. Liruh), Jean François Espic de, geb. zu Paris im J. 1740, trat unter die Mousquetaires des Königs und wurde Ludwigsritter. Er trieb mit Leidenschaft Musik und Poesie; so komponirte er u. A. 1767 einen Marsch für das Corps der Mousquetaires, der eine große Beliebtheit erlangte und bis zur Revolution auch behauptete; ferner schrieb er mehrere Operntexte, darunter den „Diane et Endymion" betitelt, welchen Piccini in Musik setzte. Besonders aber hat er sich durch eine Harmonielehre bekannt gemacht, die 1785 unter dem Titel erschien: „Explication du système de l'harmonie, pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie". L. zeigt sich in diesem Werke als der Erste unter den Franzosen, welcher von dem Rameau'schen System abwich, der wissenschaftliche Werth des Buches ist aber kein bedeutender. Lirou ist zu Paris im J. 1806 gestorben.

Liscovius, Carl Friedrich Salomon, geb. zu Leipzig am 8. November 1780 und nachgehends daselbst als praktischer Arzt lebend, hat 1814 eine Dissertation über die Theorie der menschlichen Stimme herausgegeben, unter dem Titel „Dissertatio philologica sistens Theoriam vocis etc." und in demselben Jahre eine Uebersetzung davon, unter dem Titel: „Theorie der Stimme". Im 4ten Bande der „Cäcilia", pag. 161—166, befinden sich auch von ihm „Bemerkungen über Gottfried Weber's phisiologisch-akustische Hypothese in Betreff der menschlichen Stimme.

Liste, Anton, geb. zu Hildesheim im J. 1774, erhielt seine musikalische Ausbildung in Wien, namentlich unter Albrechtsberger, und war dann als Musiklehrer im Hause des Grafen Westphal angestellt. Von 1804 an privatisirte er eine Zeitlang in Heidelberg und siedelte dann nach Zürich über, wo er als Musiklehrer thätig war und noch im J. 1828 sich aufhielt. Spätere Nachrichten über ihn fehlen uns. — L. war ein guter Klavierspieler und hat auch als Komponist Verdienstliches geleistet in Sonaten für Klavier mit und ohne Begleitung, Variationen, Fantasien, Liedern u. s. w.

Listenius, Nikolaus, ein Tonlehrer aus dem 16ten Jahrhundert, von dessen Lebensumständen man aber Nichts weiß, als daß er zu Anfang des genannten Jahrhunderts zu Brandenburg geboren wurde. Er hat ein Werk herausgegeben „Rudimenta musicae in gratiam studiosae juventutis diligenter comportata", welches 1533 zu Wittenberg erschien und bis in's Jahr 1600 über 20, theils mit Zusätzen versehene, theils unter verschiedenen Titeln gedruckte Auflagen erlebte. Der Elementar-Unterricht in der Musik ist darin auf eine klare, leichtfaßliche Weise abgehandelt.

L'istesso Tempo oder **Lo stesso Tempo,** (ital.) = dasselbe Tempo oder Zeitmaß, ist ein Ausdruck, welcher in Tonstücken da gebraucht wird, wo eine Taktart mit einer andern wechselt, das Tempo (die Bewegung) aber immer dasselbe bleibt. Z. E. kann es vorkommen, daß nach einem $^9/_8$ Takt ein $^3/_4$ Takt, mit L'istesso tempo bezeichnet, eintritt; das soll dann heißen: die Zeitdauer eines jeden Viertels soll gleich der sein, welche früher für je drei der neun Achtel eingehalten wurde. Oder es folgt auf einen C-Takt ein $^2/_4$ Takt, mit L'istesso

tempo bezeichnet; dann sollen die vier Achtelschläge eben so schnell, oder so langsam erfolgen, als im C-Takt die vier Viertelschläge. Das Verhältniß bleibt auch dasselbe, wenn man in dem engegebenen Falle im C-Takt nur zwei halbe Noten taktirt hat, wo dann im $^2/_4$ Takt eben die zwei Viertel in der Dauer gleich den früheren zwei Halben werden.

Lißt, Franz, der größte Klavierspieler und nächst Paganini wohl der größte Virtuos der neuern Zeit überhaupt, ward geb. am 21. Oktober 1811 in dem ungarischen Dorfe Raiding (bei Oedenburg). Sein Vater, ein Rechnungsofficiant des Fürsten Esterhazy und Adam mit Vornamen geheißen, war ein geschickter Musiker, namentlich Klavierspieler, und strebsamer, gebildeter Mann überhaupt. Er begann mit seinem Franz, dessen körperliche und geistige Regsamkeit schon in den frühesten Kinderjahren hervortrat, den Unterricht auf dem Klaviere, als der Knabe 6 Jahre alt war und wurde dazu besonders durch folgenden Umstand vermocht: eines Tages spielte er (der Vater) das Konzert in Cis-moll von Ries; Franz hörte aufmerksam zu und am Abend sang er die nicht leichte Melodie des ersten Thema's richtig nach. Der Vater hatte sich nicht getäuscht, als er aus dem Erwähnten auf eine unbestreitbare musikalische Befähigung des Knaben schloß, und der Unterricht, den er diesem ertheilte, hatte auch die vortrefflichsten Resultate, obschon er nichts weniger als ein eifriger und besonders systematischer war; zu dem wurde auch überhaupt noch nicht ernstlich daran gedacht, den Knaben zur musikalischen Laufbahn zu bestimmen und seine Erziehung richtete sich mehr dahin, daß er dereinst Geistlicher werden möchte — ein Wunsch, der besonders eifrig von der Mutter genährt wurde. Doch das Genie brach sich gewaltig Bahn. Die Fortschritte, welche der Knabe machte, waren so bedeutend, daß sie den Vater zu überraschen begannen; dabei steigerte sich seine Lust am Klavierspiel zur förmlichen Leidenschaft, die endlich seine Gesundheit erschütterte und die Eltern zwang, ihn so viel als möglich von der Musik abzuwenden. Seine Kränklichkeit stieg so sehr, daß man sein Leben mehr als einmal verloren gab, ja daß bereits einmal der Sarg für den im Sterben liegenden Knaben bestellt wurde. Doch erholte er sich wieder und nach einem dreijährigen Unterrichte hatte er eine solche Fertigkeit im Klavierspielen erlangt, daß der Ruf derselben sich weit umher verbreitete und des Vaters Freunde diesen dringend aufforderten, der außerordentlichen Befähigung des Knaben ihren freien Lauf zu lassen. Der Vater gab dem Andringen nach und gestattete, daß sein Sohn bei einem Konzerte in Oedenburg öffentlich auftrat. Der Vortrag des Konzertes in Es-dur von Ries und des in H-moll vom Hummel, so wie einer freien Fantasie brachte dem Knaben den reichsten Beifall ein und das bewog den Vater, den Versuch in einer größern Stadt zu wiederholen. Vater und Sohn reis'ten nun nach Preßburg, veranstalteten daselbst ein Konzert, und der Erfolg, den Franz errang, war ein ungemeiner. Einige ungarische Magnaten wendeten sich sofort an den Vater mit dem Hinweis auf die Nothwendigkeit, des Sohnes großes Talent zu weiterer Vollendung ausbilden zu lassen und gewährten dazu bereitwilligst die materiellen Mittel, bestehend in einer Geldunterstützung für den Zeitraum von 6 Jahren. Nachdem nun die Bedenklichkeiten der Mutter, der guten Freunde und Nachbarn

beseitigt waren, ging der Vater mit dem Knaben nach Wien, wo Czerny als berühmter Klavierlehrer wirkte, und übergab diesem seinen Franz als Schüler. Anderthalb Jahr ungefähr währte der Unterricht und in diesem Zeitraum machte Franz auch bei Salieri einen Cursus der Tonsetzkunst durch. Nun trat er, der bis dahin in Wien sich bloß in Privatkreisen hatte hören lassen, in einigen Konzerten öffentlich auf und erntete einen immensen Beifall. Darauf beschloß der Vater mit dem Sohne nach Paris zu gehen, als der Stadt, wo die letzte Hand an Franzen's Ausbildung gelegt werden sollte. Zuvor aber unternahm er (1823) eine Reise nach Süddeutschland und veranstaltete in München und Stuttgart Konzerte, in denen das Talent seines Sohnes eben so viel Anerkennung und Ruhm, wie materielle Mittel zu den umfassenderen Studien der Folgezeit einerntete. In Paris angelangt, war es nun des Vaters sehnlichster Wunsch, den Knaben in das Conservatorium aufgenommen zu sehen; dieser Wunsch sollte aber nicht in Erfüllung gehen, denn man machte das Reglement des Instituts mit aller Strenge geltend, welches Ausländern, also auch L., die Aufnahme verweigert. Hatten sich unserm Franz die Pforten des Conservatoriums verschlossen, so öffneten sich ihm nun die der vornehmen Welt; er spielte u. A. vor dem damaligen Herzog von Orleans (nachmaligem König Ludwig Philipp) und die Bewunderung, die er im Palais-Royal (wo der Herzog wohnte) hervorrief, verpflanzte sich in alle Salons von Bedeutung. Bald wurde der geistreiche, kecke und dabei liebenswürdige Knabe der Liebling der pariser guten Gesellschaft; Damen, Künstler, Gelehrte, hohe Personen huldigten ihm, die Journale sprachen von ihm als von einem Wunder und von allen Seiten strömte ihm Beifall und Gold zu. Dabei sorgte der unablässig sich mühende Vater dafür, daß die reichgespendeten Huldigungen die junge Seele nicht betäubten; er hielt seinen Sohn zum fleißigen Arbeiten an, ließ ihn bei Reicha den Contrapunkt studiren und sich viel mit Seb. Bach beschäftigen. — Von Paris aus wurden nun Reisen in die Departements, und zu zweien Malen nach England unternommen; die Erfolge waren dieselben wie in Paris — Ruhm und Gold begleiteten die Schritte des jungen Künstlers. Im J. 1825 wieder in Paris, wurde im Oktober des genannten Jahres eine Oper von ihm „Don Sanche, ou le château de l'amour“ (einaktig) aufgeführt, die es auf einige Vorstellungen brachte und besonders in Anbetracht von des Komponisten Jugend vielfach interessirte. Im J. 1826 wurde eine Kunstreise nach der Schweiz unternommen, auch noch einmal (das dritte Mal) England besucht; hierauf aber ging in L's Innerem eine ganz merkwürdige Veränderung vor. Er, dessen geniale und frische Heiterkeit die Welt eben so bezaubert hatte, wie seine Kunstfertigkeit, wurde mit einem Male in sich gekehrt und verschlossen, ergab sich trübsinnigen Meditationen und versenkte sich in mystisch-religiöse Schwärmereien. In diesem Treiben bestärkte ihn noch der Tod seines Vaters, welcher im August des Jahres 1827 zu Boulogne erfolgte; dahin nämlich waren Vater und Sohn gegangen, damit letzterer sich zerstreue und seine wankend gewordene Gesundheit in dem Seebade stärke. Kaum hatte L. sich etwas von dem herben Schlage erholt, der ihn betroffen, als ihm bereits wieder eine andere Prüfung bevorstand: zum ersten Male nämlich war ihm die

Liebe genaht, und mit aller Leidenschaft und Gluth eines ohnehin feurigen Herzens betete er eine junge, schöne und geistreiche Dame von Rang an. Verhältnisse verhinderten die Möglichkeit einer Verbindung und zwangen L. zur Entsagung. Voll tiefen und bittern Schmerzes zog er sich nun von der Außenwelt zurück, verfiel wieder in seine religiösen Schwärmereien und vernachlässigte seine Kunst fast gänzlich. Aus diesem Versunkensein und dumpfen Hinbrüten rüttelte ihn die Juli-Revolution mächtig auf; entflammt von den Ereignissen stürzte er sich in den Strudel derselben und fing sogar an seine Eindrücke in einer „Sinfonie révolutionaire" musikalisch wiederzugeben; dieses Werk ist aber nicht vollendet worden. Noch mächtiger, namentlich in künstlerischer Beziehung, wirkte auf L. das Erscheinen Paganini's zu Paris im J. 1831; er gab sich nun wieder den eifrigsten Klavier-Studien hin und steuerte auf das Ziel los, ein, wenn man so sagen darf „Paganini des Pianoforte's" zu werden. Zu einem eigentlich planmäßigen, geebneten und regelmäßigen Streben kam er bei alledem doch nicht; immer und immer wieder in den folgenden Jahren ließ er sich von den contrastirendsten Regungen und Gefühlsfluctuationen umherschleudern: mystisches Dämmern und Brüten wechselte mit jähem Aufflackern der oft weltlichsten Leidenschaftlichkeit, Victor Hugo'sche Romantik stand dicht neben der Schwärmerei für die Lehren des St. Simonismus — kurz Spiritualistisches und sinnlich Materialistisches zogen ihn abwechselnd in ihren Bann. — So kam das Jahr 1833 heran und in demselben verließ er Paris, begab sich nach Genf und lebte daselbst ein verhältnißmäßig umfriedetes Dasein. Seine Zeit war getheilt zwischen musikalischen und wissenschaftlichen Beschäftigungen, Ausflüge durch das Land wurden gemacht und sein Verkehr beschränkte sich auf nur wenige, aber geistreiche Leute. Bis in's Jahr 1835 währte diese Zurückgezogenheit; da erschien Thalberg in Paris, errang sich ungemeine Erfolge und drohte dem frühern Liebling der Capitale die Palme zu entreißen. Mit einem Sprunge sozusagen war nun L. in Paris, gab seinerseits ebenfalls Konzerte und sicherte sich auf's Neue die Gunst der Pariser. Das Urtheil über die beiden Künstler formulirte sich bei dieser Gelegenheit treffend und erschöpfend in dem Ausspruch einer geistreichen Dame: „Thalberg ist der Erste, aber Lißt der Einzige". Sein Aufenthalt in Paris dauerte bis in's Jahr 1837; im Juni desselben ging er nach Italien und lebte abwechselnd in Mailand, Venedig, Florenz, Genua und Rom, Konzerte gebend, die einen Fanatismo gleich denen Paganini's erregten. Mitten in diesen Triumphen ereilte ihn die Nachricht von der furchtbaren Donau-Ueberschwemmung, welche die Stadt Pesth betroffen hatte. Die Schilderung dieses unglücklichen Ereignisses wirkte gewaltig auf ihn ein; die Erinnerung an sein Vaterland wurde plötzlich in ihm wach gerufen und der Entschluß, seinen Landsleuten, so weit seine Kräfte es vermochten, selber helfend beizuspringen, war schnell gefaßt. Mit einer Hast, die alle, auch die kürzeste Ruhe verwarf, eilte L. nun nach Wien und kündigte eine Reihe von Konzerten an, deren Ertrag fast ganz für die Verunglückten in Pesth bestimmt war. Reiche Spenden flossen für diese und das gute Herz des Künstlers durfte sich beruhigen, denn er hat mehr für das Unglück thun können, als er erwartete. Die Einwohner der Stadt Pesth blieben

dem treuen Sohne seines Vaterlandes den Dank nicht schuldig. Eine Deputation ungarischer Magnaten erschien in Wien, um Lißt zu einem Besuche in Pesth und anderen ungarischen Städten einzuladen; nothwendige Rücksicht auf seine Gesundheit aber und auf noch zu lösende Verbindlichkeiten in Venedig bestimmten ihn, vorläufig nur die Stadt Pesth zu besuchen, wo er mit dem ganzen Enthusiasmus seiner heißblütigen Landsleute empfangen wurde, eine weitere Reise in Ungarn aber auf spätere Zeit zu verschieben. Dann kehrte er nach Italien zurück, woselbst er, theils in verschiedenen Städten Konzerte gebend, theils seiner Muße lebend, bis in den Oktober des Jahres 1839 verweilte. — Nun folgt die Periode in seiner Virtuosen-Laufbahn, welche durch die Triumphe die er feierte und durch die Popularität, die er errang, als der Höhepunkt bezeichnet werden muß. Acht Jahre sind es — von 1840 bis 1848, — innerhalb deren er durch ganz Europa seinen Ruhm trug und als Künstler, wie als Mensch förmlich idolatrirt wurde. Einzelne Daten dieser Periode mögen nun folgen. Von Italien aus ging L. über Triest und Wien nach seinem Vaterlande, und von da, nach kurzem Aufenthalte in Wien und Prag, nach Rußland; dann folgte ein längeres Verweilen in Paris und darauf eine Reise nach England, wo er während des Frühjahrs und Anfangs Sommers 1841 blieb. Von da ab reis'te er über Holland und Belgien nach Deutschland, und dies ist der erste längere Aufenthalt, den er seit seinen Jugendjahren wieder in unsrem Vaterlande nahm; er währte bis zum März des Jahres 1842 und als das bedeutungsvollste Moment desselben ist wohl der Aufenthalt in Berlin anzusehen (vom December 1841 bis zum März 1842). Hier erlebte L. Erfolge, die alle früheren übertrafen; er versetzte Alles in eine förmliche Trunkenheit des Entzückens und der Begeisterung. — Die hauptsächlichsten Orte, in denen er bis 1848 noch Konzerte gab, waren: Petersburg (1842), Paris (1844), Madrid (Ende 1844), Lissabon (1845), Wien und Pesth (1846), Kiew, Lemberg (1846), Constantinopel (1847), Odessa (1847) u. s. w. — Seit 1848 hat L. die Laufbahn als Virtuos verlassen und sich, beladen förmlich mit allen Auszeichnungen, die nur je einem Künstler zu Theil werden können, nach Weimar gewendet, wo er als Kapellmeister und Komponist wirkt, umgeben von einem Kreise von Anhängern und Schülern, welche die kleine Residenz zu einer recht lebendigen und regsamen Musikstadt machen. Weiter unten werden wir in Kürze unsre Ansicht über L. als Komponist auszusprechen Gelegenheit nehmen; vorher aber mögen noch, zur Charakterisirung seines Wesens als Virtuos, einige Stellen aus einem Aufsatze Rellstab's Platz finden, den dieser beziehentlich L's Aufenthalt in Berlin schrieb und der uns treffend und leidlich erschöpfend scheint. — „Jedenfalls ist er (L.) die größte Virtuosität unter den Lebenden, eine Eigenschaft, die ihm sowohl die denkende, sachkundige Kritik, wie der Erfolg bestätigt, der letztere in einem solchen, noch nie erhörten Maße, daß er das Recht der Entscheidung fast vollgültig für sich allein in Anspruch nehmen dürfte. Diese unsre unbedingte Anerkennung seiner höchsten Souverainetät im Reiche der ausübenden Künstler giebt uns das Recht, ja, legt uns die Pflicht auf, auch seine gefährlichen Verirrungen, die wir eben so wenig verkennen, zu bezeichnen. Seine Kunst ist eine durchaus exceptionelle; wie seine Individualität

überhaupt; sie spiegelt ganz diese letztere ab, somit neben deren wahrhaft strahlenden Glanzseiten auch ihre verdunkelnden Mängel. Sein Geist ist noch (vielleicht für immer) in einem gewaltigen Prozesse der Gährung begriffen, der gigantische Kräfte entwickelt, aber nicht das Maß, sie zu zügeln, in sich trägt. So auch seine Virtuosität. Auf den höchsten, bisher für unerreichbar gehaltenen, ja nicht einmal geahnten Gipfeln der Mechanik bewegt er sich mit der Sicherheit des verwegensten Nachtwandlers. Wehe Dem schon, der ihn mit der nüchternen Wach- und Behutsamkeit des Tages nur dahin folgen wollte! Vollends aber, wenn er diese äußerlichen Elemente zur Ausprägung seines stürmend arbeitenden Innern mit titanischer Tyrannenmacht unter das Joch seiner Willkühr zwingt! Dann entweicht er oft seinem eignen Gesetze, wie dürfte er also je das eines Andern werden! — .... Lißt spielt alle Meister, alle Zeiten des Klaviers; von Scarlatti, Händel, Bach, Clementi, Dussek an, bis auf Alles, was die neuere und neueste Zeit geschaffen hat. Mit der eminentesten mechanischen Sicherheit verbindet er eine noch unbegreiflichere Schnelligkeit des Lesens, die ihm gestattet, gradehin Alles vom Blatte zu spielen; endlich gesellt sich dazu eine Gedächtnißkraft, die gleichfalls kaum zwei, drei musikalische Größen ihres Gleichen zählen dürfte..... Doch wenn er so gradehin alle Meister spielt, so unterwirft er sich dabei weniger ihnen als diese sich. Das ist die Hauptgefahr, vor der wir schwächere Nachahmer warnen müssen. Ihnen bleibe das Gesetz des Tempo's, des Takts, des kleinsten Sechzehntheils heilig! Nur eine selbst geniale Natur wie die Lißt's läßt es uns vergeben, wenn er in die Rechte Anderer eingreift; auch er thut es nach unsrem Urtheile nicht immer mit Glück. Er zieht Vieles in Beethoven aus dem Gebiet edler Einfachheit, ruhiger Tiefe in das einer viel zu unruhigen, stürmischen Leidenschaftlichkeit hinüber. Aus dem Spiegel des Komponisten wird er so dessen Hohlspiegel. Ihn vertheidigt dabei seine ursprüngliche Natur, der Boden (Frankreich, mit seinen alles Maß zertrümmernden Explosionen in Kunst und Leben), auf dem er gewachsen, aus dem seine Wurzeln den Lebenssaft gesogen, der die Farbe seiner Blüthen und Blätter, die Eigenthümlichkeit seiner Früchte bestimmt.... Indeß möchten wir vielleicht diese Mängel an ihm nicht einmal gern missen, höchstens sie mildern. Sie bestimmen mit den eigenthümlichen Reiz seiner Individualität; nähmen wir sie ihm, so fürchten wir, er könnte vollkommen sein. Doch die Vollkommenheit ist auf Erden nicht heimisch; vielleicht wäre sie gar langweilig. Wir sollen sie, das ist unser menschliches Verhängniß, ewig erstreben, niemals erreichen. So wollen wir es auch Lißt vergeben, wenn er sie nicht besitzt. Und doch besitzt er sie: in Einzelheiten! Was überträfe den Reiz seiner Verzierungen, die leichten, duftigen Blüthen gleichen? Was die Gewalt seiner rollenden Passagen, wenn sie aus dunkler Tiefe heraufbrauchen? Was die schwindelnd raschen Oktavengänge, die unverfolgbaren Akkordketten in Doppel- und Tripelgriffen beider Hände, die Grazie seiner Melodie, die tiefe Wehmuth, den Adel derselben, wo er sie frei hält von dem Zuviel des Hyper-Romantismus, der ihn in Paris mit nervenüberreizendem Hauch angeweht hat? ... u. s. w. — Die Bedeutung L's als Komponist feststellen zu wollen, ist annoch ein schweres Beginnen. Es ist über diesen Punkt schon vielfach hin-

und hergestritten worden und täglich noch bringt die musikalische Presse von der einen Seite enthusiastische Verkündigungen von L's Komponistengröße, von der andern heftige Polemiken gegen seine Produktionen und Verneinungen seiner kompositorischen Befähigung überhaupt. Dieser Meinungszwiespalt ist nicht von gar zu altem Datum; er hat sich erst seit einigen Jahren entsponnen, als L., der seit seinem Amtsantritt in Weimar seine Hauptwirksamkeit im energischsten Propaganda-Machen für Berlioz und Richard Wagner gesucht hatte, selber anfing, das neue Kunstideal, welches er aus den Erzeugnissen der Genannten zu abstrahiren sich bestrebt hatte, in eigenen und größeren Werken zu bethätigen. Freilich hatte er ja schon früher komponirt; aber er ging sozusagen unbefangener dabei zu Werke, verfertigte meist Klaviersachen, die mehr als ein Ausfluß seiner wunderbaren Virtuosität zu betrachten waren, und schien sich mehr mit dem Ruhme begnügen zu wollen, der größte moderne Pianist zu sein und zu heißen. Jetzt aber hat sich die ganze Sachlage verändert: L. desavouirt gradezu seine Kompositions-Thätigkeit in der Periode vor 1848 und will sich als schaffender Künstler erst aus den Werken beurtheilt sehen, welche nach dieser Zeit entstanden sind. Und über diese Werke grade ist es, über welche eine Einigkeit und Einstimmigkeit sich noch nicht hat herstellen lassen, um so mehr, als die Partei, die sich um Liszt geschaart hat und als deren Organ die „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig auftritt, sich anmaßt, mit souveräner Verachtung auf Jeden herabzusehen, der nicht unbedingt zu ihrer Fahne schwört, und alle bis jetzt üblich gewesenen ästhetischen Prinzipien als unzureichend oder zopfig zurückzuweisen, sobald es sich um die Beurtheilung der Werke ihres Herrn und Meisters handelt. Wenn wir nun auch zugeben, daß, mitten unter dem Gähren und Toben der Parteileidenschaften, ein endgiltiges Urtheil über L. als Komponist noch nicht abzugeben ist, und wenn wir auch nicht gewillt sind, des Breitern hier zu rekapituliren, was Alles zur Lösung dieser „brennendsten" der heutigen Musikfragen schon geschehen ist oder noch geschehen muß, so dürfen wir doch mit unserer subjectiven Meinung nicht hinter dem Berge halten und uns nicht feig hinter die Unabgeschlossenheit der Streitfrage verkriechen, wenn wir auch weit entfernt von der Einbildung sind, durch unser unmaßgebliches Urtheil die Entscheidung um einen Schritt näher führen zu können. So gestehen wir denn frank und frei, daß wir, unsrer innersten Ueberzeugung nach, zu Denen uns schlagen, die von L. als Komponisten nur gering denken, und keinen großen Respekt weder vor seiner Erfindungsgabe, noch vor seiner tonwissenschaftlichen Durchbildung haben. Mit den Original-Klavier-Kompositionen können wir uns nur wenig befreunden, und wenn wir von der vielfach interessanten und neue Effekte bietenden Klavierbehandlung absehen, so vermögen wir nur wenig Erfreuliches zu finden. Die Motive sind kurzathmig und unausgiebig, die Verknüpfung nur lose und unorganisch, die Harmonik und Rhythmik barok und überwürzt, das ganze Empfinden überhaupt ungesund. Wenn immer und immer angeführt wird, daß man L's Etüden, Rhapsodien, Balladen, Capricen, Sonaten u. s. w. von ihm selber hören müsse, um sie richtig zu beurtheilen, so beweis't das in der That Nichts für die Güte dieser Sachen, sondern nur für die wunderbare virtuose Darstellungsgabe,

50*

die im Stande ist, aus Nichts Etwas zu machen und dem an sich Unbedeutenden den Schein der Bedeutsamkeit zu verleihen, wenigstens für eine Zeit lang. Eine Sorte unter den L'schen Klaviersachen indeß giebt es, in der er sich als ganz vortrefflich erweis't: es sind dies seine Bearbeitungen fremder Instrumental- und Vokalsachen für Pianoforte, sei es nun, daß er förmliche und wörtliche Uebertragungen (Arrangements) giebt, wie z. E. einiger Beethoven'scher und Berling'scher Sinfonien, Weber'scher Ouvertüren u. s. w., oder daß er mehr oder minder frei paraphrasirt und transscribirt, wie z. B. die Schubert'schen, Beethoven'schen Lieder, die Soirées musicales von Rossini, Stücke aus Richard Wagner'schen Opern, Schubert'sche Walzer u. s. w. Mit admirabelster Geschicklichkeit weiß er das Material zurechtzulegen und mit seltnem Scharfblick die Wesenheiten der zu übertragenden Kompositionen herauszuerkennen, so daß man (außer der nicht wiederzugebenden Klangfärbung) Nichts vermißt, und die ganze Struktur Einem auf das (relativ) Beste nahe gebracht wird. Von der andern Seite auch, wo es um die freiere Paraphrasirung eines fremden Stoffes handelt, ist L. höchst erfinderisch in der Zurichtung des Ganzen zu einem effektvollen Klavierstücke und mitunter sogar geistreich in der Art und Weise, wie er seine Passagen-Zierrathen dem fremden Werke hinzuthut. Vieles in letzterer Art Vortreffliche findet sich auch in seinen Fantasien über Opern- und sonstige Motive, von denen z. B. die Don Juan-, Norma-, Robert-, Propheten-, Somnambule-Fantasien zu nennen sind. — Die Vokalsachen L's (ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Romanzen, einige Cantaten, ein Ave Maria für gemischten Chor, eine Messe für Männerstimmen u. s. w.) können wir, als wirklich sehr schwach und unnatürlich gespreizt, wohl übergehen, und kommen nun zu den Werken, auf welche die weimarische Partei und Schule am meisten pocht, wenn sie L's Komponistengröße beweisen wollen; es sind dies die 9 sogenannten „symphonischen Dichtungen" (für Orchester natürlich), mit den Titeln: „Ce qu'on entend sur la montagne", „Tasso", „les Préludes", „Orpheus", „Prometheus", „Mazeppa", „Festklänge", „Héroïde funèbre", „Hungaria", denen sich, als noch ungedruckte Orchesterwerke, eine Sinfonie „Faust" und eine über Vorwürfe aus Dantes „göttlicher Comödie", ferner einige Klavier-Konzerte und die Messe, welche zur Einweihung der Basilika in Gran (Ungarn) komponirt ist, anschließen dürften. Diese Werke sind, nach Allem was wir von ihnen kennen, unsres Bedünkens nur colossale Verirrungen zu nennen; die weiter oben angeführten Schwächen und Mängel wiederholen sich, aber in einem grauenhaft vergrößerten Maßstabe: die Dürftigkeit der Erfindung wird um so fühlbarer, als die letztere mit aller Gewalt auf ein hohes Postament gehoben wird und Bedeutendes prätendirt; die schon früher nur als sehr lose geschilderte Verknüpfung der Motive wird jetzt zur absoluten Zerfahrenheit, das ehedem nur Extravagante und Excentrische zur gradezu absurden Corruptheit und Fratzenhaftigkeit — mit einem Worte, das früher noch einigermaßen Erträgliche zum förmlich Unerträglichen. Darüber können uns die z. E. den symphonischen Dichtungen beigegebenen Programme nicht täuschen, die über die Intentionen des Komponisten in tönenden Worten Aufklärung geben sollen; diese Intentionen sind nun in der That zu-

weilen sehr geistreich, wie den L. überhaupt nicht anders als einer der intelligentesten und geistreichsten Menschen wird genannt werden können; aber entschuldigt die Intention die Unschönheit, die Krankhaftigkeit, den Mißlaut und die Formlosigkeit? Giebt es nicht gewisse Schranken, innerhalb deren auch der reichste und kühnste Geist sich halten muß, wenn er ein Kunstwerk im wahren Sinne des Wortes liefern will? Und steht überhaupt irgend Wer hoch genug, um an der Stelle der Kunstgesetzmäßigkeit und Ordnung Zügellosigkeit und anarchische Willkühr zu setzen? — Dies wäre denn in Kürze unsre Ansicht über Lißt als Komponisten; man nehme sie einfach als eine solche und verlange hier nicht eine eingehende Kritik, die ja schon Zweck und Raum unsres Buches verbieten. Viele werden mit uns übereinstimmen, daß wissen wir, Viele aber auch nicht; auf wessen Seite das Recht sei, auf der unsrigen oder auf der der Lißt'schen Partei, darüber mag die Zeit richten. — Daß L. auch als Schriftsteller aufgetreten, ist noch zu bemerken; man kennt von ihm, außer vielen einzelnen Artikeln in verschiedenen Zeitschriften, die Werke: „De la Fondation - Goethe à Weimar" (Leipzig, 1851), „Lohengrin et Tannhäuser de R. Wagner" (Leipzig, 1851) und „Fr. Chopin" (Paris, 1852), die übrigens auch in einer deutschen Uebersetzung erschienen sind. Sie enthalten viele geistreiche Aperçu's, sind aber in einem übertrieben schwülstigen und phrasenstrotzenden Styl geschrieben, der, uns wenigstens, gar nicht behagt. — Ein thematischer Catalog von L's Kompositionen bis zum J. 1855 ist, von ihm selber verfaßt, in genanntem Jahre bei Breitkopf & Härtel erschienen. — Detaillirtere Facta aus seinem Leben, als wir in dieser unsrer Skizze geben konnten, enthalten u. A. die Biographien von Eduard Beuermann („Unsre Zeit, in Biographien und Bildnissen u. s. w.", 1. Lieferung, Hamburg), von W. Neumann („Die Komponisten der neuern Zeit, in Biographien geschildert", 16. Heft, Cassel, 1855) und die „Notice biographique sur F. Liszt, par Duverger etc.", Paris, 1843.

Litaney, von dem griech. *λιτανεία* (Bitten, Flehen) ist die Formel eines öffentlichen Bitt-Gesanges zur Zeit allgemeiner Noth, nach Zonaros und Nikophorus um 446 zu Constantinopel (unter Theodosius) von Proclos, nach Paulus Diaconus in Antiochien unter Justinian auf Veranlassung eines großen Erdbebens eingeführt. Da habe, erzählt die Legende, unter dem auf das freie Feld geflüchteten Volke ein unversehens in die Luft gehobener, aber auf den Ruf des Volkes „Kyrie eleison!" unverletzt wieder herabgekommener Knabe in der Luft den Gesang der Engel vernommen: „Heiliger Gott! Heiliger und Starker, Heiliger und Unsterblicher! erbarme Dich unser!" Und nun ward es Gesetz, diese Worte zu Zeiten der Noth in der Kirche in abwechselnder Weise, von Seiten der Priester und von Seiten des Volkes, abzusingen, und der Gesang selbst eine Litaney genannt. Doch war schon den Juden ein solcher Wechselgesang nicht ungewöhnlich, und der 136ste Psalm z. B. ist sicher auf diese Weise vorgetragen worden. Man hat der Form nach eine größere und eine kleinere Litaney. Die letztere soll der Bischof Mamertus von Vienne 446, als diese Stadt von vielen Unglücksfällen heimgesucht wurde, die erstere Gregor der Große während großer Ueberschwemmung der Tiber und grassirender Pest verfaßt und

angeordnet haben. Diese bestand aus einem 7chörigen Gesang der Geistlichen, Mönche, Nonnen, Knaben, Mädchen, Römischer Bürger u. s. w. und wird daher auch wohl Litania septiformis genannt. Wahrscheinlich bestand die ursprüngliche Litaney nur aus den Worten „Kyrie eleison". Im Fortgange der Zeit aber ist sie durch mehrere und verschiedenartige Zusätze erweitert worden, und so ist es gekommen, daß zuletzt in der katholischen Kirche ziemlich jeder Klagegesang, der eine geistliche Beziehung hatte, wie auf die Kreuzigung Christi u. s. w., eine Litaney genannt, und diese dann, wie das Kyrie (s. d.) in der Messe von den Kirchenkomponisten auch auf die verschiedenste Weise komponirt wurde. Unter den alten, besonders italienischen Komponisten, giebt es wohl nicht einen einzigen, der nicht auch Litaneyen gesetzt hätte. Doch sind sie sich alle darin gleich, daß sie aus einem Wechselgesange bestehen, der meist recitativisch, in einem Umfange von wenigen Tönen (die uralten Litaneyen bewegten sich meistens nur in dem Umfang einer Terz, z. B. g a h, und waren dennoch von guter Wirkung) unter Begleitung der Orgel oder höchstens einiger weniger Instrumente vorgetragen wird, wie der Text auch, bei aller Verschiedenheit, doch immer ein und denselben Hauptcharakter hat, daß er ein Flehen zu Gott, ein Anrufen um Erbarmung enthält. Früher wurden die Litaneyen bloß an den sogenannten Dies rogationum abgesungen; später richtete man sie nicht bloß an die Dreieinigkeit, sondern auch an die Heiligen, und sang sie also auch bei Processionen. Die protestantische Kirche, in der die Litaneyen auch, sowohl in poetischer als auch musikalischer Hinsicht, verschieden sein können, gewöhnlich auch abwechselnd gesprochen und gesungen werden, immer aber mit den Worten „Kyrie eleison" anfangen und endigen, hat ihren Grundsätzen gemäß die Litaney zwar im Ganzen beibehalten, aber die Anrufungen der Heiligen und die Processionen verbannt.

Literatur, s. den Anhang dieses Werkes.

Lithokymbalon, deutsch eigentlich Steinklavier, nannte ein gewisser Franz Weber in Wien ein von ihm erfundenes Instrument, das aber im Grunde Nichts weiter ist, als eine modificirte Strohfidel oder Holzharmonika des Gusikow (s. Holzharmonika unter dem Art. Harmonika). Im Ganzen ist das L. ebenso construirt und gestaltet wie letzgenanntes Instrument, nur daß an die Stelle der Holzstäbe bei Gusikow hier Scheiben und Stäbe aus Alabaster treten, die natürlich einen schönern Ton geben. Im Herbst des Jahres 1837 ließ sich Weber in Wien zum ersten Male öffentlich auf seinem Instrumente hören und zeigte eine bedeutende Fertigkeit.

Litice, s. Cornettflöte.

Litolff, Henry, ein ausgezeichneter Klavierspieler und auch talentvoller Komponist unsrer Zeit, geb. im J. 1820 zu London. Sein Vater war ein Elsaßer, gebürtig aus Colmar, der, nachdem er als Offizier mehrere Feldzüge unter Napoleon mitgemacht, sich später als Violinist in London niederließ, und mit einer Engländerin verheirathete. Als Henry 12 Jahre alt war, nahm ihn Moscheles, der auf sein Talent aufmerksam geworden war, unter seine Aegide und unterrichtete ihn im Klavierspielen bis in das 17te Jahr, wo ein unbesonnener Schritt

seine Studien unterbrach und das Verhältniß zwischen dem Meister und dem Schüler lös'te. L. hatte nämlich mit einem 16jährigen Mädchen eine Bekanntschaft angeknüpft, heirathete dieses troß des elterlichen Widerstandes und begab sich mit ihm nach Frankreich, um dort eine Existenz zu suchen. Er kam voller Hoffnungen in Paris an, bemerkte aber, und leider zu spät, daß ihm für seine Pläne die wichtigste Brücke fehle: er verstand kein Wort von der französischen Sprache. Die wenigen Mittel, welche ihm zu Gebote standen, waren bald erschöpft, — nirgends war Hülfe; des Lebens Ernst trat ihm hier in seiner furchtbarsten Gestalt zum ersten Male entgegen. Um in dem Strudel nicht unterzusinken, griff er nach einem Strohhalm. Jetzt galt es nicht mehr, künstlerische Ehrenbahnen einzuschlagen; der Traum, in Paris Ehre und Geld zu gewinnen, verschwand, und L. durfte sich noch glücklich schätzen, in Melun — einem Städtchen, vier Meilen von Paris — durch Vermittelung eines Freundes Gelegenheit zu finden, als Klavierlehrer gegen geringes Honorar — einen Franken für die Lection — sich nebst seiner Gattin nothdürftig fortzuhelfen. Beinahe 3 Jahre verweilte er in Melun und seine Zukunft schien für immer an diesen unbedeutenden Wirkungskreis gefesselt sein zu sollen. Da trat für ihn eine jener seltsamen Fügungen des Schicksals ein, welche man fälschlich Zufall nennt. Im Sommer 1840 nämlich wurde die Umgegend von Melun durch einen furchtbaren Hagelschlag heimgesucht, welcher die ganze Erntehoffnung des Jahres vernichtete. Dieser Unfall bewog drei pariser Künstler — Habeneck, den Sänger Duprez und den Pianisten Stamati — sich zu einem Konzert zu vereinigen, welches sie in Melun zum Besten der Verhagelten veranstalteten. Dem jungen, unbekannten Klavierlehrer wurde gestattet, sein Scherflein beizutragen und mit einer Beethoven'schen Sonate im Konzerte mitzuwirken. Kaum hat er seinen Vortrag beendet, als er sich von den pariser Künstlern umringt und mit Lobeserhebungen überhäuft sieht. Namentlich war es Duprez, der mit Staunen dieses eminente Talent bemerkte, welches unter den beschränkten Verhältnissen einer Provinzialstadt zu verkümmern drohte. Noch an demselben Abend begleitete L., auf das besondere Zureden des berühmten Tenoristen, die zurückkehrenden Künstler nach Paris und wurde hier in sehr kurzer Zeit der Löwe des Tages. Nun war die Bahn gebrochen und L., der bis dahin sich fast ausschließlich mit der Theorie des Klavierspiels beschäftigt hatte, begann sich nun auch der Komposition zuzuwenden. Die glücklichen Umstände, welche ihn in Paris in so kurzer Zeit den Ruf eines bedeutenden Virtuosen erwarben, erlitten jedoch eine Störung durch Familienverhältnisse, welche ihm das Leben in der Seinestadt verleideten und ihn von da ab von seiner Gattin trennten, wenn auch die gerichtliche Scheidung erst im J. 1850 erfolgte. Er verließ also Paris und wandte sich nach Brüssel, wo er in einem Konzert des Conservatoriums mit seiner ersten größern Komposition, dem Sinfonie-Konzert in H-moll auftrat. Der Beifall, welchen er in Brüssel und überhaupt auf seinen Kunstreisen in Belgien erregte, grenzte an Enthusiasmus. Sein Inneres war jedoch durch die erwähnten Ereignisse im Schooße seines Familienlebens heftig erschüttert; er verfiel in ein Gehirnfieber, welches ihn auf längere Zeit von der Kunst gänzlich abzog. Er

verschwand aus Belgien und vergebens haben wir zu erforschen gesucht, wohin er sich damals zurückgezogen. Nun taucht er uns plötzlich zu Ende des Jahres 1841 in Warschau auf, wo er als Kapellmeister mit einem ansehnlichen Gehalt angestellt wurde. Drei Jahre verwaltete er diesen Posten, welcher indeß auf seine künstlerische Thätigkeit keinen günstigen Einfluß ausübte, und gab dann seine glänzende Stellung auf, um nach Deutschland und zwar zuerst nach Leipzig zu gehen. Er spielte hier in einem Gewandhaus-Konzert jenes Sinfonie-Konzert in H-moll; sein Erfolg war ein ehrenvoller, wenn auch grade kein sehr glänzender. Nun ging er nach Berlin, wo er hingegen wahre Triumphe feierte. Er gerieth grade in den Lind-Jubel hinein, gewiß die gefährlichste Probe für einen Künstler, der, geraume Zeit ohne bedeutende Erfolge, in einer Periode, wo die schwedische Nachtigall allen Enthusiasmus für sich absorbirte, bei dem Publikum Aufmerksamkeit beanspruchte. Doch — es gelang; L. erregte Furore und theilte sich mit Fräulein Lind in die Lorbeern, welche damals Berlin so reichlich spendete. In genannter Stadt gründete sich L's Ruf für Deutschland und von dort aus besuchte er nach achtjähriger Abwesenheit seine Vaterstadt London, von wo ihn indeß nach kurzem Aufenthalt fortgesetzt ungünstige Familienverhältnisse wieder hinwegtrieben und nach Amsterdam führten, wo er mit seinem Sinfonie-Konzerte in Es-Dur Furore machte. Ueberhaupt wurde L. mit diesem Konzert in ganz Holland populär, da er dem 2ten und 4ten Satze holländische National-Melodien zu Grunde gelegt hatte. Im Frühjahr 1845 kam er nach Braunschweig, und da er für Deutschland unterdessen lebhafte Sympathie gewonnen hatte und in der genannten freundlichen Residenz wohl aufgenommen worden war, so beschloß er daselbst sich niederzulassen. Hier in Braunschweig beginnt nun die Periode der vermehrten Arbeitsamkeit L's; es entstehen rasch hinter einander Kompositionen verschiedener Art, von denen wir nur die Oper „Die Braut vom Kynast", (welche 1847 in Braunschweig und dann auch in Frankfurt a. M. aufgeführt wurde, sich aber in Deutschland nicht weiter verbreitet hat), nennen wollen. Im J. 1848 trat L. eine neue Kunstreise an, und zwar nach Wien, wo seine Aufnahme eine glänzende war. Während seines Aufenthaltes in der Kaiserstadt brach daselbst die Revolution aus, und er, der grade in dieser Epoche durch die Nachricht von dem Tode seines einzigen Sohnes tief erschüttert war, warf sich, von Natur leicht erregbar und im Bestreben seinen Schmerz zu betäuben, in den Strudel der damaligen Gährung. Er schrieb einen Marsch und ein Lied für die Studentenlegion, ja man sah ihn wohl auch mit der Nationalgardenbinde einhergehen. Vor dem Oktobersturme jedoch verließ er Wien und kehrte nach Braunschweig zurück, wo er naturalisirt und mit dem Bürgerrechte beschenkt wurde. Nach kurzem Verweilen wandte er sich dann wieder nach Holland, wo sein Erscheinen von denselben Erfolgen, wie das erste Mal, begleitet war. Während dieser Zeit arbeitete er rastlos an größeren Kompositionen. Leider überschritt er bei diesem Streben das Maaß, welches die Natur seiner etwas schwächlichen Constitution angewiesen hat, und die vielfachen körperlichen und geistigen Anstrengungen und Aufregungen des Konzertgebens und Komponirens fachten den Krankheitsstoff, der früher schon einmal in einem

Gehirnfieber zum Ausbruch gekommen war, wahrscheinlich von Neuem an. Kaum von Holland in Braunschweig wieder eingetroffen, ward er von einer Hypochondrie befallen, die ihn über ein Jahr umnachtete. Treuer Pflege und zarter Sorgfalt von Seiten einer befreundeten Dame — der Wittwe des Musikverlegers Meyer — gelang es indeß endlich, den Leidenden wiederum auf den heitern Weg des Lebens zurückzuführen. Nun begann auch seine künstlerische Wirksamkeit wieder; er machte Reisen, anf denen er seinen Ruf verbreitete und befestigte und gab sich wieder mit Feuer und Eifer dem Produciren hin. Im J. 1851 verehlichte er sich mit der oben genannten Dame und dadurch wurde die Meyer'sche Musikhandlung sein Eigenthum; er führt sie auch seit dieser Zeit unter der Firma seines Namens (H. Litolff) fort. Von seinen Triumphen neuesten Datums sind besonders die zu nennen, welche er in Belgien und Paris feierte. — L. nimmt unter den Klaviervirtuosen unsrer Zeit eine hervorragende Stellung ein; große Bravour ist seinem Spiel eben so eigen, wie geistreicher und geschmackvoller Vortrag. Als Komponist ist er reichbegabt, aber von zu wenig geregelter und geordneter Durchbildung; dicht neben wirklich Bedeutendem und Schönem findet man in seinen Erzeugnissen oft das Barockste und Verschrobenste und neben dem Sinnigsten und zartest Empfundenen macht sich Unnatur und Ungesundheit breit. Das ist namentlich in seinen letzteren und größeren Kompositionen der Fall, wo er überhaupt mehr als in den frühern mit der Prätention auftritt, à-tout prix ein origineller Tondichter sein zu wollen; dabei ergeht es ihm aber wie vielen Komponisten heutzutage, die originell zu sein glauben, und doch nur sonderbar sind. — Im Druck erschienen sind von L. Salonstücke, Lieder, vier Sinfonie-Konzerte für Klavier und Orchester, eins dergl. für Violine und Orchester, „Eroica" betitelt, drei Trio's für Klavier und Streichinstrumente, Ouvertüren zu Griepenkerl's Dramen „Robespierre" und „Die Girondisten", die oben angeführte Oper „Die Braut vom Kynast" u. s. w. — Schließlich noch die Bemerkung, daß L's Sinfonie-Konzerte hauptsächlich dadurch von der gang und gäben Form der Konzerte abweichen, daß sie, nach Art der Sinfonien, vier Sätze haben, d. h. daß zwischen den in Konzerten gemeinüblichen 3 Sätzen noch ein Scherzo-Satz eingeschoben ist.

Liturgie. Die eigentliche Bedeutung dieses Wortes, das von dem griechischen *λειτουργία* herkommt, ist: öffentliches Amt und Geschäft. Die LXX aber gebrauchen das Wort vornehmlich zur Bezeichnung des Priester- und Levitendienstes im Tempel und in diesem Sinne nahmen es auch die neutestamentlichen Schriftsteller, dehnten jedoch die Bedeutung auf ihre eigene Amtsführung aus, und so kam der Name als technisches Wort in die christliche Kirche und bezeichnet nun im Allgemeinen die Art und Weise, wie gottesdienstliche Handlungen, Ceremonien und Ritus, von den amtsführenden Personen, die Liturgen heißen, verrichtet werden, und welche bekanntlich in allen christlichen Kirchen auch zum großen Theil musikalisch sind. Deshalb verstanden denn auch die alten Kirchenväter und nach ihrem Vorgange selbst mehrere spätere Kirchenschriftsteller unter L. vorzugsweise die Messe, weil diese bei ihnen den größten Theil jener kirchlichen Handlungen umfaßte. Die protestantische Kirche, die keine eigentliche Messe

im musikalischen Sinne mehr hat, begreift unter Liturgie alle Handlungen und Verrichtungen des Geistlichen und der Gemeinde, durch welche das Göttliche und Ewige mittels sinnlicher Formen, Zeichen und Symbole anschaulich und für das Gefühl wirksam dargestellt wird, und also auch das Musikalische, was mit diesen Handlungen verbunden ist. Was liturgische Gesänge sind, brauchen wir nach Obigem nicht erst zu erklären; es gehören dazu die Choräle und der Altargesang, z. B. die Antiphonen, das Vaterunser, die Einsetzungsworte und die Collekte.

Lituus, der lateinische Name für Zinken, Schalmey, Krummhorn und alle denen ähnliche Instrumente. Insonderheit aber versteht man darunter Zinken (s. d.)

Liuto, italienischer Name der Laute (s. d.)

Liverati, Giovanni, geb. zu Bologna im J. 1772, erhielt seinen ersten Musik-Unterricht von den Brüdern Giuseppe und Ferdinando Tibaldi und kam, als er 14 Jahre alt war, unter die Leitung des Paters Mattei, bei dem er die Komposition studirte, sowie er bei Lorenzo Gibelli Gesang-Unterricht hatte. Seine ersten Kompositionen bestanden in einigen Psalmen, die im J. 1789 in die Kirche San Francesco zu Bologna aufgeführt wurden; zu derselben Zeit machte er sich auch als Sänger in Oratorien und Konzerten bemerklich. 1790 ließ er seine erste dramatische Komposition, die einaktige Oper „Il divertimento in campagna“, aufführen; dann schrieb er eine Messe, ein Requiem, und ein Oratorium auf die sieben letzten Worte des Erlösers. 1792 wurde er als erster Tenorist an der italienischen Oper zu Barcellona engagirt und ging dann in gleicher Eigenschaft nach Madrid. Darauf erhielt er einen Ruf vom dem König von Preußen nach Potsdam als Dirigent der italienischen Oper, blieb in diesem Verhältniß bis zum Jahr 1800, publicirte ein Heft Streichquartette, und ging dann als Theatermusikdirektor nach Prag. Hier verweilte er bis 1804 und ging dann nach Triest, wo er seine Oper „Il maestro di musica“ mit Erfolg zur Aufführung brachte. 1805 führte er in Wien seinen schon früher geschriebenen „Maestro fanatico“ auf, und ließ sich, ermuntert durch den erhaltenen Beifall, in genannter Stadt als Gesanglehrer nieder. Während seines beinahe 10jährigen Aufenthaltes daselbst stand er mit den ausgezeichnetsten Meistern, z. B. Haydn, Beethoven, Salieri, in freundschaftlichstem Verhältniß und war ungemein fleißig im Komponiren. So schrieb er u. A. die Opern „Davidde“, „Enea in Cartagine“, „la Prova generale“, „la Presa d'Egea“; ferner: die allegorischen Opern „Il Tempio dell' eternità“ und „Il Convito degli Dei“ (für den Fürsten von Lobkowitz); die Cantaten „Il Trionfo d'Ausonia“, „Milliade“; das Oratorium „l'Adorazione dei pastori e dei maggi“ und endlich viele kleinere Vokalsachen nebst einer Messe für den Fürsten Esterhazy. 1814 ging er nach London als Kompositeur des königl. Theaters und brachte während seines dreijährigen Aufenthaltes in der britischen Hauptstadt die Opern „I Selvaggi“, „Il Trionfo di Cesare“, „Gastone e Bojardo“, „Gli amanti fanatici“, „Il Trionfo d'Albione“ zur Aufführung und publicirte viele Arietten, Duo's und sonstige kleinere Kompositionen. Gegen Ende des Jahres 1817 kehrte er nach Italien zurück und Pucitta wurde in London sein Nachfolger. Ueber seine

Schicksale nach genanntem Jahre fehlen die Nachrichten. Zu bemerken ist noch, daß seine Oper „Davidde" in Wien im Klavierauszuge erschienen ist.

Lo, eine der sogenannten belgischen Silben, (s. Alphabet).

Lobe, Johann Christian, vortrefflicher Theoretiker und musikalischer Schriftsteller, auch verdienter Komponist, wurde geb. zu Weimar am 30. Mai 1797. Von seinem Vater, der in der Bertuch'schen Kupferdruckerei Illumineur war und nebenbei mehrere musikalische Instrumente mit Fertigkeit spielte, erhielt er frühzeitig, bei entschieden sich manifestirendem Talent, Unterricht auf der Flöte und machte rasche Fortschritte. Zufällig hörte ihn, als er (im Alter von 7 Jahren) eines Tages im Parke seinen Spielkameraden vormusicirte, die junge Erbgroßherzogin Maria Paulowna, welche das Talent des Knaben richtig würdigend, diesen dem Musikdirektor Riemann zum Unterricht im Flöten- und Violinspielen übergab. Bereits in seinem 11ten Jahre konnte er als Flötenvirtuos öffentlich in einem Konzerte auftraten, das im Theater zu Weimar veranstaltet wurde, und bald darauf legte er unter der Leitung Aug. Eberhard Müller's, der unterdessen als Kapellmeister nach Weimar gekommen war, die letzte Hand an seine Ausbildung als Flötist. Im J. 1811 producirte er sich in einem Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig und wurde auch in demselben Jahre als zweiter Flötist in der weimarischen Kapelle angestellt, worauf er denn nun das Gymnasium verließ, welches er bis dahin besucht hatte. Für wissenschaftliches Thun und Treiben hatte er bis zu diesem Zeitpunkt nie viel Neigung gefühlt und war hinter seinen übrigen Schulkameraden merklich zurück geblieben; mit einem Male jedoch erwachte in ihm jetzt, nachdem er kaum das Gymnasium verlassen hatte, ein ungemeiner Drang nach mannichfaltigem Wissen, und nun warf er sich mit Hast und Gier auf alle möglichen Bücher, studirte, exzerpirte und meditirte. Eigene schriftstellerische Versuche folgten bald, von denen auch Rochlitz Einiges in die Leipz. allgem. mus. Zeitung, deren Redakteur er damals war, aufnahm, und die Aufmunterung und Theilnahme, mit welcher der Genannte bei einer Anwesenheit dem jungen Lobe persönlich begegnete, gab diesem noch mehr Muth und Selbstvertrauen, so daß er fortfuhr, in verschiedene Journale musikalisch-ästhetische, belletristische Arbeiten, Uebersetzungen aus dem Französischen und Englischen u. s. w. zu liefern. Daß L. auch schon längst angefangen hatte, sich in verschiedenartigen Kompositionen zu versuchen, wird nicht Wunder nehmen. Unterricht aber in der Theorie der Tonsetzkunst hatte er nie gehabt, sondern suchte sich aus den besten Lehrbüchern, aus klassischen Tonwerken, durch eifriges Partiturenlesen u. s. w. zu belehren und erwarb sich durch vernünftiges Selbststudium Mehr und Besseres, als ihm ein Lehrer je hätte beibringen können. Unter den mannichfachsten künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen kam so das Jahr 1819 heran und in demselben machte er nun eine Kunstreise nach Wien, woselbst er als Flötist ehrende Anerkennung fand. Nicht minder war dies der Fall in Berlin, wohin er 1820 gekommen war und wo er unter hier empfangenen musikalischen Anregungen die durch das Anhören der Spontinischen Opern erzeugten am mächtigsten empfand. Nach Weimar zurückgekehrt, brachte er nun sogleich den Entschluß zur Ausführung, seine Kräfte, die sich vorher schon an verschiedenen anderen Kom-

positionen für Klavier, Violine, Flöte und volles Orchester erprobt hatten, vorzüglich der dramatischen Komposition zuzuwenden. So schrieb er sich denn selbst einen Text, setzte ihn in Musik — und 1821 wurde die Oper „Wittekind" in Weimar mit Beifall aufgeführt. Neben verschiedenen Klavier-, Flöten- und sonstigen Kompositionen, nebst literarischen Arbeiten, verfaßte L. bis zum Jahre 1846 noch folgende Opern: „Die Flibustier" (Text von Gehe, im Klavierauszug erschienen), „Die Fürstin von Granada" (der Text von ihm selber, mit Ausnahme der Verse, die vom Rath Sondershausen sind), „Der rothe Domino" und „König und Pächter". Die „Fürstin von Granada" ist auch, neben Weimar, auf andern deutschen Bühnen gegeben worden, z. B. in Cassel und in Leipzig. Im J. 1846 wurde er auf sein Ansuchen seiner Stelle als Flötist in Weimar enthoben und mit dem Titel „Professor" pensionirt, worauf er dann nach Leipzig übersiedelte, hier in der Zeit von 1846—1848 die Redaktion der Breitkopf & Härtel'schen allgem. mus. Zeitung führte und als Lehrer der Komposition, — schon in Weimar hatte er sich als solcher seit längerer Zeit einen Namen gemacht, — sowie als musikalischer Schriftsteller fernerhin wirkte. Auch gegenwärtig lebt er noch in Leipzig, und es ist nur zu beklagen, daß seine der Kunst so unläugbar gedeihliche Thätigkeit oft durch Kränklichkeit gehemmt wird. — L's Kompositionen, viel des Guten und Tüchtigen enthaltend, bestehen außer den schon angeführten Opern in vielen Flötensachen verschiedener Art, mehreren Quartetten für Klavier- und Streichinstrumente, Capricen für Klavier, einigen Ouvertüren u. s. w. und im Ganzen sind davon an die vierzig Werke erschienen. Unbestritten bedeutender aber denn als Tonsetzer ist L. als musikalisch-theoretischer und ästhetischer Schriftsteller, wie das folgende von ihm bis jetzt herausgegebene Werke bekunden: „Die Lehre von der thematischen Arbeit &c." (Weimar, 1844); „Katechismus der Musik" (Leipzig, jetzt bereits in 4ter Auflage erschienen); „Lehrbuch der musikalischen Komposition" (1ster Band, Leipzig, 1850, zweite Auflage davon ebendaselbst 1858, zweiter Band, 1855; am dritten Bande, der die Lehre von dem Canon, der Fuge u. s. w. enthält, wird gegenwärtig gedruckt); „Musikalische Briefe eines Wohlbekannten" (anonym erschienen in 2 Bänden, die viel Aufsehen gemacht und viele gesunde Ansichten über Kunst und Künstler verbreitet haben); „Fliegende Blätter für Musik" (zwei Bände und einige Hefte, deren Fortsetzung L. aber Kränklichkeitshalber aufgeben mußte, was sehr zu bedauern, da ihr Inhalt ein äußerst anregender und über verschiedene Zweige der Tonkunst belehrender und aufklärender ist). In allen angeführten Werken behandelt L. seine Stoffe mit Klarheit und Faßlichkeit; er giebt deutliche Begriffsbestimmungen und trifft in der Auseinandersetzung immer das Wesen und den Kern der Sache. Man kann ihn wohl den Ersten nennen, der die musikalische Formenlehre auf einfache und sichere Grundsätze zurückgeführt hat. — So achtungswerth nun L's Leistungen im Ganzen sind, so steigt diese Achtung noch, wenn man bedenkt, daß er Alles was er ist und kann, zumeist sich selber zu verdanken hat; durch eigenes Studium und Nachdenken, fast ohne alle Unterweisung durch Lehrer, ist er zum Komponisten und Theoristen geworden, und dabei hatte er sich durch ein Leben voller Sorgen und Entbehrungen hindurchzukämpfen, seufzte unter dem

Druck beengender Verhältnisse und wurde erst sehr spät in eine Lage versetzt, die ihn der absoluten Noth um's tägliche Brod enthob. Ehre also sei ihm, wie Jedem, der durch des Lebens Herbheiten und Widerwärtigkeiten sich nicht beirren läßt in seinem Streben nach dem Edlen und Hohen!

Lobedanz, G. L. F., ein vortrefflicher Musik-Dilettant, geb. zu Schleswig am 1. März 1778. Sein Vater, Justizrath in genannter Stadt, ließ ihm, da er viel Lust und Talent zeigte, in seinem 7ten Jahre schon Violin-Unterricht geben. Er machte rasche Fortschritte; aber eben diese waren es auch, welche den Vater bewogen, ihn von allen ferneren musikalischen Uebungen abzuhalten, weil er fürchtete, dieselben würden störend auf des Knaben wissenschaftliche Studien einwirken. Und so kam es, daß L. 20 Jahre alt ward, ehe er, ungeachtet seiner großen Liebe zur Musik, irgend eine beachtenswerthe Fertigkeit oder Kenntniß darin erlangen konnte. Jetzt nahm er ernstlich Unterricht im Klavierspiel und im Gesange, übte auch wieder fleißig Violine und studirte endlich von 1800 an auch die Theorie der Tonsetzkunst. Uebrigens hatte er die Rechte studirt und wurde 1802 in seiner Vaterstadt Archivar beim Obergerichte. Bis gegen 1808 setzte er seine musikalischen Studien eifrig fort und trat nun mit seiner ersten Komposition, einer Sammlung mehrstimmiger Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, hervor, die allgemeinen Beifall erhielt. Das munterte ihn auf, im Komponiren fortzufahren, und das Nächste, was er herausgab, waren Arien und ein Terzett. 1809 schrieb er für die Domkirche in Schleswig ein „Heilig" mit Orgel und Orchester und 1810 erschien von ihm Klopstock's Auferstehungsgesang (4stimmig). Von seinen sonstigen Arbeiten sind anzuführen: Klaviersonaten, einige Orchester-Ouvertüren, eine Musik zu „Johanna von Montfaucon", Streichquartette. Als musikalischer Schriftsteller machte sich L. endlich 1828 noch bekannt durch einen mit vieler Einsicht geschriebenen Aufsatz in der „Cäcilia" (Bd. 2, pag. 264): „Giebt es in der Musik wie in der Malerei verschiedene Schulen, und wie wären solche wohl zu bestimmen?"

Lobgesang, s. Hymnus.

Lobkowitz, s. Caramuel de L.

Lobkowitz, 1) Joseph Fürst von, geb. 1725, war einer der besten und kenntnißreichsten Musik-Dilettanten Wien's. Von Jugend auf hatte er in Folge seiner Liebe und seines großen Talents für Musik von verschiedenen, aber immer den besten Meistern Unterricht darin erhalten, und nicht bloß im Instrumentenspiele, sondern auch in der Komposition. Der Kunst zu Liebe machte er auch mehrere größere Reisen. 1745 befand er sich z. E. mit dem Grafen Saint-Germain in London, wo die verschiedenen Kunstanstalten seine ganze Aufmerksamkeit auf sich zogen. Auf dieser Reise machte er auch des Hamburger Bach's Bekanntschaft, mit dem er nachgehends in fortwährendem Briefwechsel stand. Nach seiner Rückkehr ward er mit dem Titel eines Generalfeldmarschalls als Gesandter nach Petersburg geschickt. Auch hier beschäftigte er sich viel mit Musik, unterhielt eine eigene Hauskapelle und komponirte selbst Mehreres, welche Beschäftigung er dann auch in Wien wieder mit allem Eifer fortsetzte, als er dahin wieder zurückberufen worden war. Er starb dort im J. 1802. Von seinen Kompositionen

hat sich zwar keine weiter verbreitet; daß er aber große Fertigkeiten in der Kunst besaß, beweis't eine unter des Hamburger Bach's Nachlasse vorgefundene Sinfonie, die er mit diesem gemeinschaftlich Takt um Takt aus dem Stegreife komponirt hatte. — 2) August Longin, Fürst von L., geb. am 15. März 1797 und gest. am 17. März 1842 zu Wien als Präsident des Münz- und Bergwesens, nachdem er vorher als Gouverneur von Galizien sich viele Verdienste erworben hatte, war ebenfalls ein großer Musikfreund. Er unterhielt eine gute Hauskapelle und hatte sogar in seinem Hause eine musikalische Freischule errichtet.

Lobo, Duarte, s. Lopez.

Lobsinger, Hans, geb. 1510 und gest. 1570, war Orgelbauer zu Nürnberg und hat sich besonders um die Verbesserung der Orgelbälge sehr verdient gemacht. Die von ihm gebaueten Orgeln gehörten zu den besten ihrer Zeit. Auch muß er sich schon frühzeitig in seiner Kunst ansgezeichnet haben, denn schon 1539 ward fein Bildniß als das eines berühmten Meisters in Kupfer gestochen.

Lobst, (. . . .), gehörte im vorigen Jahrhundert zu den besseren Violinvirtuosen. Er war ein Schüler von Tartini und stand als Kammermusikus in baierischen Diensten. Nach 1772 ließ er sich in München mit Beifall hören, war jedoch damals schon ein alter Mann und pensionirt. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

Locatelli, Pietro, ein berühmter Violin-Virtuos, war zu Bergamo im J. 1693 geb. und wurde schon frühzeitig nach Rom geschickt, um dort unter Corelli's Leitung zu studiren. Von seinen übrigen Lebensumständen weiß man nur, daß, nachdem er viel in Italien, Deutschland, Frankreich und England gereis't war, er sich in Amsterdam niederließ, dort ein öffentliches Konzert gründete und mit Lectioniren und Komponiren seinen reichlichen Unterhalt verdiente. Gestorben ist er daselbst im J. 1764. — Von seinen Violin-Kompositionen erschienen: 12 Concerti grossi (im Style Corelli's, Amsterdam, 1721); „L'Arte del Violino" (12 Konzerte und 24 Capricen, 1733 erschienen); 6 Konzerte mit Introductionen (1735); 12 Sonaten für Violine allein (1737); 6 Concerti a quattro (1741); „L'Arte di nova Modulazione" (Capricen); „Contrasto armonico" (Konzerte). Außerdem hat man von ihm: Flötensonaten mit Baßbegleitung (1732 erschienen) und einige Sammlungen Streichtrio's (1736 und 1742). — L. hat das Violinspiel seiner Zeit durch viele neue Effecte bereichert und man kann sogar sagen, daß viele von Paganini's Kunststücken ihren Ursprung und ihre Quelle bei L. finden. Viel Kopfzerbrechens machten den Violinisten von damals besonders die Capricen in der oben angeführten „Arte di nova Modulazione"; sie wurden des vielen Ungeahnten wegen, das in ihnen enthalten war, in der französischen Ausgabe auch „Caprices énigmatiques" (räthselhafte Capricen) genannt. — Die Faktur von L's Sachen überhaupt ist nicht ohne Eleganz und die Ideen darin haben oft viel Grazie.

Locatello, Giovanni Battista, ein Tonkünstler der römischen Schule, ungefähr in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts blühend. Man kennt nur noch von ihm einige Madrigalen und Motetten, welche sich in den Sammlungen „Dolci affetti etc." (1585), „Symphonia angelica etc." (1594) und „Selectae cantiones excellentissimorum auctorum etc." (1614), befinden.

Ein Domenico L. war um 1770 erster Organist an der Kirche San Antonio in Padua und wird von Burney als Orgelspieler sehr gerühmt.

Lochini, (spr. Lokini), Antonio, um 1740 in Apulien geb., war zuerst Zögling und dann Lehrer am Conservatorium „L'Ospedaletto" in Neapel. 1766 ließ er in genannter Stadt die Buffa-Oper „Tutti quanti sono pazzi" aufführen, und später in Padua die ernste Oper „Scipione in Cartagine".

Lochner, Carl, zu Pforzheim um 1760 geboren, war ein guter Violoncellist und als solcher in der Mannheimer Kapelle angestellt. Gestorben ist er im J. 1795 an den Folgen eines Blutsturzes. Als Komponist hat er sich durch verschiedene Sammlungen Lieder, die auch im Druck erschienen, und durch die Musik zu einem Melodram „Orpheus" bekannt gemacht.

Lochon, (spr. Loschong), Charles, französischer Violinspieler, geb. zu Lyon um 1760, war ein Schüler Bertheaume's und wurde 1787 im Orchester der großen Oper zu Paris angestellt. 1817 wurde er pensionirt. Ein Heft Violinduetten von ihm ist 1780 zu Lyon erschienen.

Lock, Matthew, der Erste unter den englischen Komponisten, wie Burney sagt, in dessen Werken sich einige Funken von Genie finden. Er war in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Exeter geboren und erhielt, als Chorknabe an der Cathedrale seiner Vaterstadt, von Edward Gibbons den ersten Musikunterricht. Nachdem er sich zum geschickten Orgelspieler und Komponisten ausgebildet hatte, wurde er zuerst als Kirchensänger an der vorbenannten Cathedrale angestellt, dann aber, als Carl II. bei seinem Einzuge in Exeter (nach der Restauration) die von L. zu dieser Veranlassung komponirte Festmusik mit Vergnügen gehört hatte, von dem Monarchen zum Hof- und Kammerkomponisten ernannt. Später schwur er den protestantischen Glauben ab und trat zur katholischen Religion über. 1677 starb er, mit dem Titel eines Organisten der Königin Catharine. — Von seinen Kompositionen sind zu bemerken: die Musik zu Shakspeare's „Macbeth" (1672) und die zu desselben Dichters „Sturm" (1673). Letztere ist zusammen mit der Vokalmusik der von L. und Draghi komponirten Oper „Psyche" in London 1675 im Druck erschienen; ferner Instrumentalstücke und eine Sammlung Hymnen und Anthems, denen eine lange Vorrede vorausgehet, die auch besonders abgedruckt erschien, unter dem Titel: „Modern Church-music preaccused, censured and obstructed in its performance before his Majesty, April 1., 1666; vindicated by the author M. Lock" (London, 1666) und eine zweite Auflage aus dem Jahre 1673 führt den Titel „The present practice of music vindicated". Ferner gab L. heraus eine Generalbaßschule unter dem Titel „Melothesia" (London, 1673) und eine Streitschrift gegen Salmon's „Essay to the advancement of Music etc.".

Loco, auch, aber seltner **Luogo** (ital.) — an Ort und Stelle, d. h. in der Musik an demjenigen Orte, der durch die Notenfigur selbst näher bezeichnet wird. Man bedient sich dieses Wortes gewöhnlich da, wo, nachdem vorher eine Stelle oder mehrere Noten um eine Oktave höher oder tiefer gespielt werden mußten, als die Figur der Noten selbst andeutete, nun wiederum angefangen werden soll, dieselben in derjenigen Oktave (oder wörtlich überhaupt: an derjenigen Stelle)

zu spielen, in welcher sie wirklich vorgeschrieben sind. In Stimmen für Geigeninstrumente fand man früher auch das Wort bisweilen nach solchen Stellen, welche im Flageolett (s. d.) gespielt wurden, wo es dann anzeigt, daß die Noten, die nun folgen, wieder auf die gewöhnliche Art gespielt werden sollen.

Lodi, Demetrio, ein Camaldulenser-Mönch und Kirchenkomponist, zu Verona in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb., hat verschiedene Werke im Style Giovanni Gabrieli's geschrieben und publicirt. Walther führt von ihm „Canzoni ossia sonate concertate per chiesa" für eine, zwei und drei Stimmen an, ohne aber das Datum und den Ort der Herausgabe anzugeben. 1623 erschienen zu Venedig Instrumental-Sonaten von ihm.

Lodi, Johann Louis, genannt Sterkel, wurde gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Klavierkomponist bekannt und lebte nachgehends in Warschau. Man hat von ihm ein Konzert, Sonaten, Capriccio's, Variationen u. s. w., deren Hauptvorzug in einer gewissen Brillanz besteht, die den an sich unbedeutenden Sachen einiges Relief giebt. Uebrigens war er übelberüchtigt durch die Unverschämtheit, mit der er sich fremden Gedankeneigenthums bemächtigte und dies für sein eigenes ausgab. Das schlagendste Beispiel hierfür ist, daß, als er sich 1799 in Wien befand, er dem bekannten Wölfl das Manuscript einer Klaviersonate mitnahm, dieses an Breitkopf & Härtel in Leipzig verkaufte und unter seinem (L's) Namen erscheinen ließ, ohne auch nur eine Note daran zu ändern. Die Sonate ist in C-Dur und mit op. 18 bezeichnet; ein Jahr nach ihrem Erscheinen ward der Betrug entdeckt.

Löffel, s. Röhre.

Löhle, Franz Xaver, ein sehr guter Tenorsänger, auch Komponist, geb. am 3. December 1792 in Wiesensteig, einer kleinen Stadt am Fuße der Alp in Würtemberg. Sein Vater war Chorregent an dem dortigen Canonikatstift und zugleich lateinischer Lehrer, dabei ein sehr geschickter Musikus. Mit 5 Jahren wurde der kleine Xaver von seinem Vater in den Elementen der Musik, namentlich des Gesanges unterrichtet und nach Verlauf eines halben Jahres mußte er schon auf dem Chore mitsingen. Seine Stimme war gleich anfangs entschieden Alt und zwar von seltenem Wohllaut. Mit 8 Jahren kam er nach Augsburg in das St. Moritzstift und empfing hier gründlichen Gesang- und Schulunterricht, ersteren von dem damaligen Chorregenten und nachherigen Domkapellmeister Witschka, und letzteren in der St. Martins- und dann in der Frauenschule. 1803 wurde er als Singknabe in das Seminarium in München aufgenommen und mußte als Solo-Altist in der Hofkapelle mitsingen, auch auf dem Theater Knabenrollen in der Oper übernehmen. Daß er dabei ausgezeichnete italienische Sänger und Sängerinnen hörte, wirkte nur günstig auf seinen Vortrag, auch für die Folge. In München absolvirte er auch das Gymnasium. Während der Ferien im J. 1807 reis'te er zu seinen Eltern nach Wiesensteig. In einem Konzerte, das hier wegen Anwesenheit des Königs von Würtemberg (auf einer Jagdpartie) veranstaltet wurde, erwarb sich L. durch seinen herrlichen Contr'alt in einer Arie von Sarti dessen Beifall in dem Grade, daß der König selbst für seine Ausbildung und sein Fortkommen zu sorgen versprach. So kam er denn

im November des Jahres 1807 nach Stuttgart und wurde zuerst dem Unterricht und der Pflege des Kapellmeisters Danzi übergeben, bei dem er bis in's Spätjahr 1809 blieb; dann aber dem damaligen ersten Tenoristen Krebs, dem er denn auch nach seiner eigenen Versicherung ziemlich Alles verdankte, was er in künstlerischer Beziehung wußte und konnte. Bald wurden ihm zweite und dritte Tenorpartien anvertraut, und im J. 1812 sang er zum ersten Male den Joseph in „Jacob und seine Söhne". Er blieb in Stuttgart bis zum Tode seines königlichen Wohlthäters im J. 1816; dann ging er als erster Tenorist nach Hannover, woselbst er sich mit der Tochter des Hofschauspielers Pauly, die er schon in Stuttgart kennen gelernt hatte, ehelich verband. Aber in demselben Jahre noch erhielt er wieder einen ehrenvollen Ruf als erster Tenorist nach Stuttgart. So reis'te er schon im Januar 1818 wieder dahin; allein im kommenden Mai sang er als Gast in München, und der Erfolg war, daß ihm sogleich ein lebenslängliches Engagement für sich und seine Gattin mit ansehnlichem Gehalt nebst Pensionsversicherung angeboten wurde, welches er denn auch annahm und im März 1819 antrat. Seit der Zeit nun lebte er in München in den angenehmsten Verhältnissen und machte von dort aus mehrere Kunstreisen, z. B. 1820 nach Wien, 1822 und 1823 nach Karlsruhe, 1823 und 1824 nach Mannheim, 1826 nach Pesth, 1828 nach Berlin und 1830 nach Stuttgart, überall allgemeinsten Beifall erntend. Im J. 1828 stiftete er den Liederkranz und stand diesem bis in's Jahr 1834 vor; eine dauerndere und nützlichere Unternehmung jedoch, die von ihm in's Leben gerufen worden, war die Centralsingschule, in welcher in 3 Cursen jährlich über 120 Zöglinge unterrichtet wurden. (Ob diese Anstalt noch besteht, ist uns nicht bekannt). 1833 als Theatersänger pensionirt, widmete L. alle seine Zeit dem Unterrichte und bildete manchen trefflichen Schüler. Die immer mehr zunehmende Zahl und Verschiedenartigkeit seiner Zöglinge brachte ihn endlich auch auf den Gedanken, ein förmliches Conservatorium in München zu errichten. Dieses Institut hatte leider nicht viel Zeit sich auszubreiten, denn es lös'te sich mit dem Tode L's, der am 29. Januar 1837 erfolgte, auf. — Von L's Compositionen sind anzuführen: deutsche Schul- und Kirchenlieder, lateinische und deutsche Messen, vierstimmige Männergesänge, Gelegenheitschöre verschiedener Art u. s. w. Außerdem hat er auch herausgegeben eine „allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, vorzüglich berechnet für den Gesang nach Pestalozzi'schen Grundsätzen" (4 Bde., nebst einem Auszug für die Lernenden).

Löhlein, Georg Simon, geb. zu Neustadt an der Haide im Coburgischen im J. 1727, wurde wegen seiner außerordentlichen Größe schon in seinem 16ten Jahre zu Potsdam mit Gewalt zum Soldaten ausgehoben, eben als er im Begriff war, eine Reise nach Kopenhagen zu machen. Er machte verschiedene Feldzüge mit, und wurde endlich in der Schlacht bei Collin unter den Todten gelassen. Die Kaiserlichen aber, die noch einiges Leben bei ihm spürten, brachten ihn in ein Hospital, und er kam endlich, noch nicht ganz von seinen Wunden geheilt, in sein Vaterland zurück, gerade zu der Zeit, wo die Seinigen ihn noch als einen Todten betrauerten. Ganz hergestellt, ergab er sich wieder den Wissen-

schaften und erlernte auch Klavier- und Violinspielen. 1760 ging er nach Jena, studirte daselbst und machte sich auch als Harfenspieler sehr beliebt. Ueberhaupt hatte er in dieser Zeit die Musik sehr liebgewonnen, übte sie daher auch recht fleißig und brachte es zu solcher Fertigkeit, daß ihm 1761, als der Musikdirektor Wolf nach Weimar abging, dessen Stelle angetragen wurde. Doch blieb er nur bis 1763 in Jena und wandte sich dann nach Leipzig. Zunächst verdiente er sich seinen Unterhalt hier durch Unterricht; bald aber ward er als guter Violin- und Klavierspieler bekannt und erhielt eine Stelle bei der ersten Violine im großen Konzert, in welchem er sich dann zum öftern als Klaviervirtuos sehr beifällig hören ließ. — Dadurch zu einem bedeutenden Rufe gelangt, errichtete er auch nebenbei ein wöchentliches Liebhaber-Konzert, in welchem fast alle Instrumente von seinen Schülern besetzt waren, komponirte viele kleinere und größere Instrumentalsachen, als Quartette, Terzette, Sonaten und Konzerte, radirte sie auch selbst in Kupfer, beschäftigte sich in den Freistunden mit der Reparatur alter Geigeninstrumente, machte sogar eine Probe mit der Komposition einer Operette, die aber nicht sehr glücklich ausfiel, und schrieb endlich zwei große musikalische Lehrbücher, die denn auch das Beste sind, was er in seinem ganzen Leben geliefert hat. Es sind dies nämlich eine Klavierschule in 2 Theilen und eine Violinschule. Der erste oder theoretische Theil jener Klavierschule erlebte in der Zeit von 1765—1797 fünf verschiedene Auflagen, was der beste Beweis seiner Nützlichkeit ist; das letzte Mal ward er in einer vermehrten Bearbeitung von Witthauer edirt. Die Violinschule erlebte 3 Auflagen; die letzte davon hat Reichardt besorgt. Beide Werke brachten L. einen solchen berühmten Namen, daß er 1779 als Kapellmeister nach Danzig berufen wurde. Das Clima daselbst war aber seiner Gesundheit nicht zuträglich und er starb schon zu Anfang des Jahres 1782. — Zu seiner Zeit erfreute sich L. eines bedeutenden Ansehens, selbst unter die geschickteren Komponisten wurde er gezählt; doch war sein Talent vorwiegend ein praktisches, und vorzüglich pädagogisches. Unter den Lehrern der Musik nahm er zu seiner Zeit unstreitig eine hohe Stelle ein; sein Unterricht, der außer dem Instrumentenspiel auch den Contrapunkt einschloß, war im wahren Sinne des Worts gründlich und anregend.

Löhner, Johann, geb. zu Nürnberg am 21. December 1645, wurde in seinem 8ten Jahre durch den Tod seines Vaters und in seinem 15ten durch den Tod seiner Mutter zur Waise. Hierauf nahm ihn der berühmte Wecker, sein Schwager, zu sich und unterrichtete ihn in der Musik, während der Rektor Gresmann ihn in den alten Sprachen ausbildete. Durch Fleiß und Talent zum tüchtigen Virtuosen auf dem Klaviere geworden, machte er eine Reise nach Wien, auf welcher er sich u. A. auch am Hofe zu Salzburg hören ließ und vom Erzbischof reich beschenkt wurde. Darauf ging er nach Leipzig und von hier wieder zurück nach Nürnberg, wo ihm zuerst die Organistenstelle an der Kirche Unsrer Lieben Frauen, dann die an der Heil. Geist-, und endlich an der St. Lorenzkirche übertragen wurde. Bis in sein 60stes Jahr verwaltete er letztere Stelle mit rühmlichstem Eifer und starb dann am 2. April 1705. — Von seinen Werken waren besonders beliebt die Kirchen- und Tafelmusiken, dann auch die

Hochzeitsmusiken und die im J. 1700 herausgekommenen 3- bis 8stimmigen Gesänge.

Loeillet, (spr. Löllјeh), Jean Baptiste, geb. zu Gent in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, ergab sich sehr frühzeitig dem Studium der Quer-Flöte (damals noch wenig im Gebrauch) und erlangte eine große Geschicklichkeit auf diesem Instrumente. 1702 ging er nach Paris, wo er mehrere Flötenkompositionen stechen ließ, und 1705 etablirte er sich in London. Hier wurde er im Opernorchester angestellt und errichtete um 1710 in seinem Hause ein wöchentliches Liebhaber-Konzert; der Ertrag dieses letztern, verbunden mit lucrativen Lectionen (besonders im Klavierspielen) und dem Erlös aus seinen Kompositionen ließen ihn ein hübsches Vermögen zusammenschlagen, und als er im J. 1728 starb, hinterließ er 16,000 Pfund Sterling. — Außer den oben erwähnten Kompositionen erschienen von ihm Klavier-Uebungen, Sonaten für Flöte, Oboe, Violine, Flöten-Duo's im Druck.

Löschhorn, Carl Albert, Pianoforte-Virtuos und Komponist, geb. zu Berlin am 27. Juni 1819, erhielt schon mit seinem 5ten Jahre Unterricht im Klavierspielen und seine Fortschritte waren der Art, daß er sich schon im Alter von 8 Jahren öffentlich hören lassen konnte. Eigene Neigung, wie der Wunsch seines Vaters, der selbst tüchtiger Musiker war, bestimmten ihn, die Kunst als Lebensberuf zu wählen; Verhältnisse jedoch machten es nachgehends dem Vater wünschenswerth, daß der Sohn Philologie studire, was auch bis zu dessen 18ten Jahre geschah. Zu dieser Zeit wurde er durch Ludwig Berger wieder der Kunst zugeführt und gab ihm dieser Meister auch Unterricht, den L. indeß nur etwas über ein Jahr lang genießen konnte, da ihm der Lehrer durch den Tod geraubt wurde. Um seine Studien zu vervollständigen, trat L. nun in das königl. Institut für Kirchenmusik in Berlin ein, wo in der Theorie der Tonsetzkunst Bach und Grell, und im Klavierspielen Killitschgy (einer der älteren Schüler Berger's) seine Lehrer waren. Nach zweijährigem Besuch der genannten Anstalt wurde er, nach abgelegter Prüfung, sogleich als Hülfslehrer in derselben beschäftigt, bis ihm 1850, nach dem Tode Killitschgy's dessen Stelle als Lehrer des Pianofortespiels übertragen wurde, welche er gegenwärtig auch noch inne hat. — Obgleich L. seine Stellung in der Kunst hauptsächlich als Lehrer auszufüllen trachtet, so mochte er sich doch als Klavierspieler nicht der Oeffentlichkeit ganz entziehen. Daher übernahm er es im Verein mit den Gebrüdern Stahlknecht im J. 1846, in Berlin Trio-Soiréen in's Leben zu rufen, die auch noch fortbestehen und Nachahmung gefunden haben. Das Kleeblatt, L. und die Gebrüder Stahlknecht, machte auch im J. 1853 eine Kunstreise nach Rußland, und seine Trio-Leistungen fanden allseitige und ehrende Anerkennung. — Komponirt hat L. Mancherlei; veröffentlicht sind davon aber nur Pianofortesachen — Etüden, Fantasien, Variationen, Transcriptionen, Salonstücke u. s. w. — ungefähr 50 Werke, die recht viel Verdienstliches enthalten.

Lösel, Johann Georg, aus Böhmen gebürtig, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Prag als Kapellmeister des Fürsten von Löwenstein. 1724, 1726 und 1745 wurden folgende Oratorien seiner Komposition in Prag

aufgeführt: „Die obsiegende Liebe über die Gerechtigkeit, mit welcher Jesus den durch die Sünde todten Menschen zum Leben aufgerichtet ꝛc.“; „Das bittere Leiden Jesu“; „Das beweinte Grab des Heilands“.

Löwe, Johann Carl Gottfried, der berühmte Vocal- und namentlich Balladen-Komponist, wurde geb. zu Löbejün unweit Halle am 30. November 1796. Von seinem Vater, dasigem Cantor und Zögling des halle'schen Gymnasiums, erhielt er den ersten Unterricht und unter dessen geschickter Anleitung entwickelte sich frühzeitig auch des Knaben musikalisches Talent leicht und schnell. L. selbst sagte darüber später: „Als ich zum Bewußtsein kam, spielte ich Klavier und Orgel und sang vom Blatte weg, ohne daß ich mich erinnern könnte, die Elemente auch nur mit einiger Anstrengung gelernt zu haben“. Dabei genoß der Kleine der größten Freiheit, welche er benutzte, um — und zwar am liebsten abgesondert von anderen Knaben — in den heimathlichen Fluren umherzuschweifen, wo seine lebhafte Einbildungskraft in Feld und Busch, am Bach und auf der Haide stets neue Anregung fand. Diese Streifereien führten ihn öfters mit Jägern, Hirten und Fischern zusammen, an die er sich gern hängen mochte, um von ihnen allerhand Mährlein von Nixen, Kobolden und Waldgespenstern zu erlauschen, wodurch sein Gemüth frühzeitig eine poetische Richtung mit vorherrschender Neigung zum Romantischen gewann und woraus sich leicht seine spätere Vorliebe für die Ballade erklären läßt. In seinem 10ten Jahre wurde der kräftige, unverzärtelte Zögling der Natur auf die Schule nach Köthen gebracht, wo ihm seine glockenhelle, frische Sopranstimme, in der Kirche und im Singchor vernommen, bald Aller Herzen gewann. Als er die oberste Klasse erreicht hatte, bezog er nun das Gymnasium des Waisenhauses zu Halle, wo er zur Fortbildung seines bereits Aufsehn erregenden musikalischen Talents an Türk empfohlen wurde, der dasselbe, nach verschiedenen schweren Gesangsproben, bei welchen L. zuerst einzelne bestimmte Töne angeben und dann mehrere Arien von Mozart prima vista singen mußte, in seiner kräftigen Weise mit den Worten anerkannte: „Weiß Gott, der Weltsjunge kann das vom Blatte wegquäken; so was ist mir noch nicht vorgekommen!“ Die Folge davon war, daß der biedere Meister sich des Knaben auf's Freundschaftlichste annahm, ihn in der Gesangskunst und in der Theorie der Musik unterrichtete und ihn in den engern Kreis seines Kunstwirkens hineinzog. Diese Schule wurde für L. um so förderlicher, da in ihr Theorie und Praxis stets Hand in Hand gingen und er als gefeierter Sopranist an allen Aufführungen der klassischen Meisterwerke, die durch Türk veranstaltet wurden, thätigen Antheil nahm. Die ersten Kompositionen des Zöglings, die allerdings wohl etwas wildromantischer Natur gewesen sein mögen, strafte der joviale Lehrer mit unmäßigem Gelächter. Die kräftige Natur des Schülers bäumte sich dagegen auf, und so geschah es denn wohl manchmal, daß der alte Meister den jungen musikalischen Wildfang fortjagte, um — ihn nach ein Paar Tagen wiederkommen zu lassen. L's Talent hatte indessen größeres Aufsehn erregt und sein damaliger Souverain, Hieronymus Napoleon, König von Westphalen, bewilligte ihm, damit er sich ganz und ausschließlich der Musik widmen konnte, eine jährliche Geldunterstützung. Demzufolge verließ er das Gymnasium und

zog zu Türk in's Haus, der ihn durch einen strengen Cursus der höhern theoretischen Musik führte. Als im J. 1813 Hieronymus Napoleon seine Krone verlor und somit auch L. dessen Unterstützung verlustig ging, und als ferner Türk seinem Schüler durch den Tod entrissen wurde, ging dieser, da er ohnedies durch seine Jugend und durch seine von anhaltendem Singen geschwächte Gesundheit sich von der gewünschten Theilnahme am Freiheitskampfe ausgeschlossen sah, wieder auf seine Gelehrtenschule zurück, wo ihn ein edler Ehrgeiz den früheren, mittlerweile vorangeeilten Mitschülern tüchtig nachspornte, so daß er Michaelis 1817 die Universität Halle zu beziehen im Stande war, um daselbst Theologie zu studiren. Das akademische Triennium, gegen dessen Ende L. öfter und mit Beifall predigte, blieb indeß auch nicht ohne Gewinn für die Musik. Er vervollkommnete sich, so gut es ohne den Besitz eines eigenen Instruments gehen mochte, durch das Studium Mozart'scher, Dussek'scher, Beethoven'scher Werke im Klavierspielen, gab Musikunterricht, nahm an den Uebungen der unter Maaß und Naue bestehenden Singakademie Theil und belebte durch seine Mitwirkung als Tenorist einen damals bestehenden Privatverein, in welchem von einem Kreise ausgewählter Sänger und Sängerinnen die damals beliebtesten Opern mit Pianofortebegleitung aufgeführt wurden. In diesem Kränzchen war es auch, wo er, im schlichten Soldatenrocke, — denn er diente als Student sein Jahr als preußischer Freiwilliger ab, wurde aber wegen Einrichtung und Leitung eines Sängerchors beim Regiment des beschwerlichen Dienstes enthoben, — seine ersten Balladen, z. E. „Treuröschen", „Wallhaide", „Erlkönig", vortrug und sich das Herz seiner nachmaligen Gattin, der talentvollen und hochgebildeten Julie von Jacob, einer der damals am meisten gefeierten Hallenserinnen, gewann. Im Winter 1819—20 besuchte L., der entrückten Geliebten nachziehend, Dresden, wo er in hohem Maße C. M. von Weber's Aufmerksamkeit und Wohlwollen und späterhin bei einem zweiten Besuche dessen dauernde Freundschaft erlangte. In das Ende des Sommerhalbjahres 1820 fiel eine Reise nach Weimar und Jena mit Besuchen bei Hummel und Göthe. Bei Letzterem, der, wenn er in Jena wohnte, ungleich zugänglicher war als in Weimar, fand L., eine Sammlung von ihm komponirter Lieder überreichend, die wohlwollendste Aufnahme. Bald darauf folgte er, nicht ohne harten Kampf sich von der theologischen Laufbahn losreißend, einem Rufe nach Stettin als Cantor an St. Jacob und Lehrer am Gymnasium. Seine ausgezeichneten Leistungen in dem neuen Wirkungskreise hatten bereits im nächsten Jahre seine Beförderung zum Musikdirektor an genannter Kirche, am Gymnasium und am Schullehrerseminar mit Gehaltverdoppelung zur Folge. In dieser Stellung wirkte er nun mit aller Energie auf die Verbesserung des städtischen Musikwesens, vorzüglich durch Begründung eines Gesangvereins, machte sich durch Bildung tüchtiger Schüler im Seminar um die ganze Provinz hochverdient, und begann zugleich eine Reihe von Werken herauszugeben, durch welche sein Ruf mehr und mehr verbreitet wurde. In diesem kräftigen, frischen Wirken und Schaffen wurde er im J. 1823 durch den Tod seiner kaum anderthalb Jahre mit ihm verbundenen Gattin (der obengenannten Julie von Jacob) auf die erschütterndste Weise unterbrochen.

Dauernder lachte ihm das häusliche Glück an der Seite seiner zweiten, als Malerin und Sängerin ausgezeichneten Gattin, Auguste Lange aus Königsberg in der Neumark. Seine ferneren Lebensschicksale bis auf den heutigen Tag, wo er noch in Stettin lebt und wirkt, bieten weiter nichts Bemerkenswerthes; sein Dasein hat nie aufgehört ein ziemlich eng umfriedetes und gleichförmiges zu sein: von jeher wartete er treulich seines Amtes, komponirte rastlos und machte nur hin und wieder einmal einen Ausflug, meist um irgend eins seiner größern Werke zur Aufführung zu bringen. Seine Bedeutung als Tondichter (der wir weiter unten gedenken werden) wurde durch mannichfache Auszeichnungen anerkannt: die Universität Greifswalde ertheilte ihm das Diplom als Doctor philosophiae, die berliner Akademie der Künste nahm ihn unter die Zahl ihrer Mitglieder auf und nicht wenige musikalische Vereine und Korporationen haben ihn zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt; außerdem verlieh ihm im J. 1837 der König von Preußen den rothen Adler-Orden vierter Klasse. Erschienen sind von L's Kompositionen an 125 Werke (die meisten darunter enthalten mehrere Nummern), zum größten Theil aus Balladen und überhaupt einstimmigen Gesängen bestehend, neben denen sich jedoch auch befinden: mehrstimmige geistliche und weltliche Vokalsachen (Duette, Motetten und Psalmen für Männerstimmen, Gesänge für gemischten Chor u. s. w.), Pianofortesachen, (z. B. Biblische Bilder, Zigeuner-, Frühlingssonate, Alpen-Fantasie, noch mehrere Sonaten zu 2 und 4 Händen u. s. w.), Streichquartette, ein Trio für Klavier und Streichinstrumente, die Oper „Die drei Wünsche“ und die Oratorien: „Die Zerstörung von Jerusalem“, „Die Siebenschläfer“, „Gutenberg“, „Johann Huß“, „Die Festzeiten“, „Die eherne Schlange“, „Die Apostel von Philippi“ (die beiden letztern sind reine Vokaloratorien, eine Gattung, von L. zuerst aufgebracht, die aber vielen Widerspruch hervorgerufen und über deren Zulässigkeit sich immer noch streiten läßt). Von L's ungedruckten Kompositionen sind u. A. zu nennen: die Opern „Die Alpenhütte“ (Operette), „Rudolf, der deutsche Herr“, „Malek Adhel“, „Neckereien“ (komische Oper), Chöre und Zwischenakte zu Raupach's dramatischer Fantasie „Das Mährchen im Traum“ und zu dessen antiker Tragödie „Themisto“, mehrere Jahrgänge Festcantaten. — Ueberblickt man das gesammte Gebiet der Kompositionsthätigkeit L's, so stellt sich dieser als einer der genialsten, gebildetsten, originellsten und ergiebigsten Tondichter der neuern Zeit dar, vorzüglich durch die objektive Kraft seines Dichtervermögens, vermöge deren er die von seinem kühnen, überall sich hinwagenden Genius ergriffenen Gegenstände oft in neuen, eigenthümlichen, großentheils durchaus zweckmäßigen Formen und in voller Wahrheit und Treue musikalisch wiedergegeben hat. In der Balladenkomposition insbesondere steht er einzig da, wenigstens ist ihm bis jetzt Keiner darin gleichgekommen an Mannichfaltigkeit und Treue des Colorits und der Schattirungen, an charakteristischer Schärfe und Plastik der Zeichnung und an eindringender Beachtung der Zeiten, Länder und Völker und ihres eigenthümlichen Geistes. L's Balladen (die Legenden wollen wir hier der Kürze wegen mit zu der Balladen-Gattung zählen) und überhaupt seine einstimmigen Gesangssachen werden gewiß auch länger als seine übrigen Arbeiten im Angedenken der Menschen bleiben, denn sie

sind am geschlossensten in der Wirkung und die Individualität des Tondichters kommt in ihnen am ungehemmtesten, frischesten und kunstangemessensten zur Entfaltung. Damit ist nicht gesagt, daß in den Oratorien, Klavier- und mehrstimmigen Vokalsachen u. s. w. nicht auch höchst Bedeutendes, Interessantes, Geistreiches und der Faktur nach Meisterhaftes anzutreffen wäre. Daß L. im Fache der Oper am wenigsten glückliche Würfe gethan, ist wohl aus seiner Stellung zu erklären, welche ihm wenig Gelegenheit zum genauern Studium der Bühneneffekte und der Bühne überhaupt darbot. — Nachzutragen haben wir noch, daß L. auch eine „Gesanglehre für Gymnasien &c." herausgegeben und verschiedene Artikel in musikalische Zeitschriften geliefert hat; ferner, daß ein vollständiges Verzeichniß seiner im Druck erschienenen Kompositionen, in dem namentlich die Balladen nach ihren Special-Titeln angegeben sind, in der von W. Neumann verfaßten Biographie L's („Die Komponisten der neuern Zeit, in Biographien geschildert", Cassel, 1857, Heft 114—116) sich befindet.

Löwe, Johann Heinrich, Violin- und Pianofortevirtuos, auch achtungswerther Komponist, wurde zu Berlin im J. 1766 geboren, bildete sich daselbst unter der Leitung des berühmten Konzertmeisters Haak, kam darauf in die Dienste des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, privatisirte hierauf einige Zeit in Hamburg, und wandte sich dann 1791 nach Bremen, wo ihm in dem von Dr. Schütte errichteten Liebhaber-Konzerte die Stelle des Konzertmeisters übertragen wurde, welche er auch geraume Zeit zu allseitiger Zufriedenheit bekleidet hat. Auch als Musikdirektor der Hansestadt Bremen angestellt, hatte er indeß während der Zwangsherrschaft der Franzosen seinen Gehalt als solcher verloren, und nach wiederhergestelltem Frieden und Rückkehr der Freiheit im J. 1814 sah sich die städtische Kasse durch den Druck der ungeheuren Schulden, welche sie während der Jahre der Bedrückung hatte machen müssen, doch außer Stande, wenigstens in der nächsten Zukunft Etwas zu besserem Gedeihen der Kunst zu verwenden. Deshalb faßte L. den Entschluß Bremen zu verlassen und in sein Vaterland zurückzukehren, führte das auch aus und lebte seit dem J. 1815 in Bromberg, wo er noch 1835 am Leben und Besitzer einer Ziegelei war. (Ein Hauptgrund auch, weswegen er Bremen verließ, war wohl auch die Erblindung auf einem Auge, die ihn in Folge einer Erkältung betraf und ihm seine Beschäftigung als Musikdirektor in Konzert und Theater sehr beschwerlich machte). — Man rühmte seine Vorzüge als Geiger sehr, und nannte ihn einen eben so vortrefflichen Vorgeiger im Orchester, als gewandten Solisten und gewiegten Quartettspieler. Seine bedeutendsten Kompositionen sind: 2 Violin-Konzerte, Sonaten für Klavier mit Violine und Violoncello, Violinduetten, ein Notturno für 8stimmiges Orchester, Variationen für Violine und Bratsche. Diese Sachen sind im Druck erschienen; mehrere Konzerte für verschiedene Instrumente, Gesänge u. s. w. hatte er noch im Mscrpt.

Löwe, Friedrich August Leopold, Bruder des Vorhergehenden und ebenfalls Sohn des ehedem sehr beliebten Komiker's Johann Karl Löwe (der u. A. unter Engel in Berlin angestellt war und für den, als er sich noch beim Kochischen Theater befand, Hiller mehrere komische Singrollen in seinen Operetten schrieb),

ward geboren zu Schwedt im J. 1767 und war, neben seinen vortrefflichen Leistungen als Schauspieler, auch als angenehmer Tenorsänger und talentvoller Komponist rühmlich bekannt. Seine ersten theatralischen Versuche in der Oper machte er bei der Tylli'schen Gesellschaft zu Braunschweig und sein Geschmack und ausdrucksvoller Vortrag erhielt den allgemeinsten Beifall, weshalb er denn auch bald als erster Tenorist bei der genannten Gesellschaft engagirt ward. Auch erwarb er sich damals schon als Komponist einen Namen. Seine Lieder und Gesänge wurden Lieblingsstücke der Dilettanten und 1797 brachte er sogar die Operette „Die Insel der Verführung" auf's Theater, welche vielen Beifall erhielt. (Mehrere einzelne Arien und die Ouvertüre daraus sind im Klavierauszug erschienen). Auch in Bremen, wohin sich L. später wendete, setzte er Einiges für's Theater, das sich aber nicht weiter verbreitet hat. Seit 1810 in Lübeck, starb er daselbst 1816 als Schauspieldirektor.

Löwe, Dorothee Friederike Amalie, Schwester der beiden Vorhergehenden, wurde geb. zu Schwedt im J. 1779 und von ihrem Vater zur Sängerin gebildet. 1798 war sie erste Sängerin der Tylli'schen Schauspieler-Gesellschaft in Braunschweig, wo sie ein Liebling des Publikums war und später sang sie auch auf den Theatern zu Hamburg und Bremen. Nachgehends ganz vom Theater zurückgezogen, ist über ihre weiteren Lebensschicksale nichts Näheres bekannt geworden.

Löwe, Johanne Sophie, eine berühmte und wahrhaft ausgezeichnete Sängerin, als Tochter Ferdinand Löwe's (der, ein Sohn des obigen Fr. Aug. Leopold L., 1787 zu Rathenow geb. wurde und 1832 als Mitglied des wiener Hofburgtheaters starb) zu Oldenburg im J. 1815 geb. Sie erhielt in Frankfurt a. M. ihren ersten musikalischen Unterricht und daselbst fing man auch zuerst an auf ihre sich voll und kräftig kundgebende Stimme zu achten. Jedoch documentirten sich ihre ganzen künstlerischen Anlagen nicht gleich als besonders hervorragende; erst im J. 1831 sprang, sozusagen, die Knospe. In diesem Jahre nämlich kam Sophien's Tante, die vortreffliche Julie Löwe, zu Gastrollen nach Frankfurt, und die Leistungen derselben entflammten das junge Mädchen so, daß von Stunde an ihr Talent und Beruf zur dramatischen Laufbahn durchaus unverkennbar sich zeigten. Daher nahm die Tante Sophien mit nach Wien und hier wurde sie mehreren Lehrern, besonders aber zur letzten Ausbildung dem trefflichen Gesanglehrer Ciccimara überwiesen. Ihr erstes öffentliches Auftreten geschah in einem Konzerte und war so erfolgreich, daß ihr die Direktion des Kärnthnerthor-Theaters sogleich ein Engagement anbot; dies nahm sie auch an und betrat im J. 1832 zum ersten Male die Bühne. Das Feuer und die Wahrheit der Auffassung, welche sie bei diesem ersten Versuche entwickelte, nahmen allgemein für sie ein. Ihrer Kraft und Mittel sich immer mehr bewußt werdend, schritt sie mit Begeisterung und rastlosem Fleiße immer weiter vorwärts auf ihrer künstlerischen Laufbahn, wobei ihr als die beste Lehrerin und Führerin ihre vortreffliche Tante Julie stets liebevoll zur Seite stand. 1837 machte sie ihre erste Kunstreise, und zwar nach Berlin; der von ihr daselbst eröffnete Gastrollen-Cyclus machte so außerordentliches Aufsehen, daß ihr sofort ein Engagement

mit ansehnlichem Gehalte angeboten wurde. Dies nahm sie auch an, setzte jedoch vor ihrem Antritte desselben ihre Kunstreise noch bis Hannover und Hamburg fort. Eine noch größere Verbreitung gewann ihr künstlerischer Ruf durch eine zweite Reise, die sie im J. 1838 unternahm und auf der sie sich an mehreren der bedeutendsten Bühnen Deutschlands bewundern ließ. Von 1840 an sang sie in Paris und London, dann auch in Italien, und in letzterem Lande war es auch, wo sie sich mit dem k. k. Feldmarschallieutenant Fürsten Friedrich von Liechtenstein vermählte, sich natürlich darauf von der Bühne zurückziehend. — Die Triumphe, welche Sophie L. während ihrer nur kurzen Kunstcarrière feierte, waren wohlberechtigt: mit einer höchst anmuthigen Persönlichkeit verband sie die vortrefflichsten Gesangs- und Darstellungseigenschaften. Ihr Organ war voll und gediegen, dabei dergestalt durchgebildet, daß es sich in jeden Styl zu finden, jeden Ausdruck wiederzugeben vermochte. In der Verbindung des mimischen Spieles mit dem Ausdrucke und den Formen des Gesanges bestand ihre vorzügliche Stärke; gleich ausgezeichnet war sie in der ernsten, wie komischen Oper.

Löwe, Johann Jacob, ein zu seiner Zeit berühmter Künstler, war aus Eisenach gebürtig und bildete sich als Violinspieler unter den ersten Virtuosen Wiens, studirte die Komposition aber in Italien. Um 1660 war er als Kapellmeister in braunschweigischen und später in herzogl. zeitzischen Diensten. In Zeitz scheint er auch um 1675 gestorben zu sein. — Von seinen Werken können nur noch einige Sinfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Ballette, Couranten und Sarabanden, welche 1657 zu Bremen, ferner 12 geistliche Konzerte zu 1 — 3 Stimmen mit Begleitung von 2 Violinen und Orgel, welche 1660 zu Wolfenbüttel, und endlich noch eine Sammlung 2 — 8stimmiger Canons, welche 1664 erschienen, angeführt werden.

Löwenstern, Matthäus Apelles von, geb. am 20. April 1594 zu Neustadt in Oberschlesien, war der Sohn eines Sattlers, der Löwe hieß, und zeigte schon in frühester Jugend ein musikalisches Talent, das zu den herrlichsten Hoffnungen berechtigte. Er besuchte die Schule seiner Vaterstadt und darauf die Universität Frankfurt. Zu den Seinigen zurückgekehrt, wurde er College an der Schule in Neustadt und bald darauf nach Leobschütz berufen, um an der dasigen Schule Unterricht zu ertheilen und die Kirchenmusiken zu dirigiren; öftere Berufungen, die von andersher an ihn ergingen, schlug er immer aus. Die Stürme des dreißigjährigen Krieges endlich bewogen ihn, Leobschütz zu verlassen und sich nach Niederschlesien zu begeben, und das war der Hauptschritt zu seinem künftigen Glücke. Der damalige Herzog von Oels hörte von seinen großen musikalischen Fertigkeiten, zog ihn an seinen Hof, ernannte ihn zu seinem Musikdirektor und 1625 zu seinem Rentmeister. Nun stieg L. von Stufe zu Stufe. 1626 ward er Präses der fürstl. Schule zu Bernstadt, 1630 Rath und Sekretär des Herzogs, 1631 Kammerdirektor am Hofe des Kaisers Ferdinand II., nach dessen Tode vom Nachfolger bestätigt, in den Adelstand erhoben und endlich wieder als Staatsrath an den Hof des Herzogs von Oels berufen. Bei den gnädigen Gesinnungen seines Herrn, der ihn mit Geschenken überhäufte, vergrößerte sich sein Wohlstand täglich. Auch der folgende Herzog Carl Friedrich

schenkte ihm seine Gunst und bestätigte Alles, was L. von seinem Vorgänger und Bruder Heinrich erhalten hatte. Löwenstern, wie er nach seiner Erhebung in den Adelstand hieß, verstand aber auch, außer seinen übrigen glänzenden Eigenschaften, die seltene Kunst, wahrhaft zu genießen. Seinen großen Reichthum schloß er den Schulen, Bedürftigen und zu jeder Art von wohlthätigen Zwecken auf, unterstützte die große Menge seiner armen Verwandten und war für die Künstler und Gelehrten seiner Zeit ein zweiter Mäcen. Daher war er auch oft der Gegenstand dichterischer Begeisterung und wurde mit dem Ehrennamen Patronus artium et literarum literatorumque belegt. Gestorben ist er am 3. (nicht 11.) April 1648, in der letzten Zeit seines Lebens furchtbar von der Gicht und Steinkrankheit geplagt. Sein Tod war der Gegenstand allgemeiner Trauer in der Künstler- und Gelehrtenwelt: ein Heer von Epigrammen und Nekrologen folgte seinem Hinscheiden, unter denen sich vorzüglich die Elegien des Professors Tscherning zu Rostock und des Christoph Colerus auszeichneten. Seine Verdienste in der musikalischen Kunst erstrecken sich hauptsächlich auf das Gebiet der religiösen Musik. In seinen Liedern, deren er eine Menge gedichtet, komponirt und herausgegeben hat, herrscht ein prunkloses und einfaches, dabei aber von Andacht ergriffenes Gemüth. Eine bedeutende Sammlung seiner geistlichen Lieder erschien unter dem Titel „Symbola oder Gedenksprüche Ihrer Fürstl. Gnaden Herrn Carl Friedrich, Herzog zu Münsterberg &c., zusammt noch etlicher geistlicher Oden". Es enthält diese Sammlung 30 ein- bis neunstimmiger geistlicher Gesänge und ist der breslauer „vollständigen Kirchen- und Hausmusik" beigefügt. Ausgezeichnet darunter sind besonders die drei Choräle: „Jesu meum solatium", „Nun preiset Alle Gottes Barmherzigkeit" und „Wenn ich in Angst und Noth".

Logi, s. Losi.

Logier, (spr. Loschjeh), Johann Bernhard, aus einer Refugié-Familie stammend, die unter Ludwig XIV. (nach Aufhebung des Edikts von Nantes) Frankreich verließ und in Deutschland Schutz fand, ist geb. zu Cassel am 9. Februar 1777 (und nicht zu Kaiserslautern in der Pfalz im J. 1780, wie man öfter angegeben findet). Sein Großvater war Cantor und Organist zu Kaiserslautern und sein Vater ward auch dort geboren, diente aber nachgehends in der churfürstlichen Kapelle zu Cassel als Violinist, aus welcher Stelle er aber, bei allgemeiner Verkleinerung des Instituts und als Ausländer, entlassen wurde und nun eine Anstellung als Vorgeiger in den Forkel'schen Konzerten zu Göttingen annahm, die er auch bis zu seinem Tode inne hatte. Unser Johann Bernhard L. hatte von seinem Vater schon frühzeitig Unterricht im Klavierspielen und in der Komposition erhalten; sein Lieblingsinstrument war aber die Flöte, auf der er sich schon in seinem 10ten Jahre öffentlich hören ließ. Kurz darauf zur Waise geworden, erhielt er einen Vormund, der ihn von der Musik ab- und zu einer andern Bestimmung hinlenken wollte; deshalb nahm er heimlich von Göttingen die Flucht und ging nach Marburg zu einem Oheim. Hier blieb er bis zu seinem 14ten Jahre und ging dann mit einem Irländer, den er hatte kennen lernen, nach Dublin. Einige Biographen meinen, daß er zuerst nach England

gegangen, dann im nördlichen Irland als Regimentsmusiker und später als Organist in Westporter angestellt gewesen sei und daß er noch später sich endlich in Dublin niedergelassen habe. Doch dem sei wie ihm wolle; in Dublin wenigstens, wo er auch eine Zeitlang als Theater-Musikdirektor angestellt war, trat er zuerst mit seinem neuerfundenen musikalischen Lehrsystem hervor (das nach ihm auch das Logier'sche System heißt), nachdem er früher schon auf die Idee des Chiroplasten (s. d.) gekommen war und dieser Maschine sich bei seinen zahlreichen Klavierlektionen bedient hatte. Anfangs wollte man sich nicht ganz von der Güte seines System's (von dem weiter unten die Rede sein wird) überzeugen; nach und nach aber gewann es Anhänger und verbreitete sich, außer in Irland, auch in Schottland und England, 1816 besuchte ihn Samuel Webbe aus London, nahm sein System sofort an und führte es in London ein. Da jedoch ein in England verbreitetes Flugblatt den Fortschritt desselben zu hindern suchte, so ging L. selbst nach London (im J. 1817) und veranstaltete daselbst mit den nach seinem System unterrichteten Zöglingen eine öffentliche Prüfung, welche den Erfolg hatte, daß sich viele Lehrer zu ihm bekannten. Unter diesen war auch Kalkbrenner, der im Verein mit Webbe eine nach L'schen Grundsätzen etablirte Akademie leitete, wonach L. bald durch die Zunahme der Zöglinge genöthigt wurde, eine zweite und dann noch mehrere derartige Anstalten einzurichten. Alle diese Erfolge wurden aber nicht ohne Kampf gewonnen; es bildeten sich Parteien für und wieder das System, Pamphlete und Streitschriften wurden gewechselt und L. hatte sich gegen mehr oder minder heftige Angriffe zu vertheidigen. Inzwischen hatte das System auch auf dem Continent von sich reden gemacht, und 1821 sandte die preußische Regierung den Dr. Franz Stöpel nach London, um es kennen zu lernen. L. erhielt hierauf eine Einladung, selbst nach Berlin zu kommen und sein System dort einzuführen. Nach Beseitigung einiger Schwierigkeiten kam L. im August des Jahres 1822 in Berlin an und errichtete eine Akademie. 5 Monate darauf hielt er eine Prüfung. Der Erfolg war, daß er Auftrag erhielt, auf Befehl des Königs 20 Lehrer zu unterrichten, durch welche das System in den preußischen Landen verbreitet würde. L. blieb nun 3 Jahre in Berlin, reis'te jedoch während dieser Zeit jährlich 3 Monate nach London, um dort nach seinen Angelegenheiten zu sehen. Nach der Zeit kehrte er aber für immer nach Großbritannien zurück, lebte zuerst in London und dann wieder in Dublin, wo er auch im J. 1846 gestorben ist. — Betrachten wir nun das System etwas näher. Es geht zunächst darauf hinaus, mehrere Schüler gleichzeitig im Klavierspielen zu unterrichten und damit die genaue Kenntniß der Harmonielehre zu verbinden. Dieser gleichzeitige Unterricht ist jedoch von dem wechselseitigen, welcher in der Anwendung der Lancaster'schen Methode in der Musik besteht, noch wohl zu unterscheiden, weil hier der Lehrer selbst Alles leitet und nebenbei durch Hülfslehrer den einzelnen Klassen nachgeholfen wird. Die Schüler spielen anfangs die eingelernten Stücke zusammen auf mehreren Pianoforte's, und dieses Zusammenspiel dient dazu, die Taktbewegung desto bestimmter einzuprägen und den Einzelnen durch die Lust an der gemeinsamen Thätigkeit mit fortzureißen. Bei dem Spielen wird in der ersten Zeit zur Be-

wirkung einer richtigen und festen Haltung der Hand zur Vermeidung übler Angewöhnungen, der an das Pianoforte befestigte Chiroplast angewendet. Auch wird im Anfang ein liniirtes Notenbrett mit Angabe der Namen der Noten unmittelbar über die Tastatur gestellt. Zum Behufe dieses Unterrichts hat L. Elementarbücher für mehrere Klassen geschrieben und so eingerichtet, daß die Uebungsstücke des ersten Cursus einfacher und beschränkter sind, indem sie meistens nur aus dem einfachen Grundthema oder einer leichten Melodie bestehen, die unter dem Handbildner (Chiroplast) gespielt wird, die schwierigeren Uebungsstücke des 2ten und 3ten Cursus aber größtentheils die Variationen oder eine künstlichere Begleitung zu jenen Themen enthalten und also von den weiter fortgeschrittenen Schülern zugleich mit den Stücken des ersten Cursus auf mehreren Pianoforte's vorgetragen werden können. Hierdurch wird ein vollständiges Ganze gebildet, wobei mit angenehmer Abwechslung bald einzelne Pianoforte's bald alle zusammen spielen. Jene nützlichen Uebungsstücke sind unter dem freilich sonderbaren Titel „System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts" in's Deutsche übersetzt — das englische Original hat den Titel „The first Companion to the royal-patent chiroplast or hand-director etc." — in 4 Büchern bei Wilhelm Logier (Bruder unsres Johann Bernhard und am 9. Februar 1775 geb.) in Berlin erschienen. Einen Auszug daraus besorgte Franz Stöpel bei André in Offenbach. Auf die Klavierübung folgt der ebenfalls vom Leichtern zum Schwererern fortschreitende Unterricht in der Harmonielehre. Hierbei bedient sich L. mancher sonst bekannter Hülfsmittel, z. E. das Merken der verschiedenen Vorzeichnungen betreffend; aber Alles ist einfach und natürlich zusammengestellt und ist der Unterricht so eingerichtet, daß er den Schüler selbstthätig und denkend beschäftigt. Alle Lehren werden vor der großen Notentafel anschaulich vorgetragen; die Schüler schreiben die Lösung ihrer Aufgaben theils einzeln auf kleine, mit eingegrabenen Notensystemen versehene Schiefertafeln, theils gemeinschaftlich an die große Notentafel. Von den Tonleitern geht der Unterricht zu den einfachen Dreiklängen und ihren verschiedenen Lagen fort; bald belegen die Schüler eine gegebene Melodie mit diesen Dreiklängen, füllen die Harmonie durch Mittelstimmen aus und setzen den Grundbaß dazu, so daß sie zuerst 4stimmig in lauter Dreiklängen schreiben. Darauf wird der Septimenakkord mit seinen Auflösungen eingeführt, aus diesem der Nonenakkord entwickelt, die Umkehrung der Akkorde führt zur Bildung von Baßmelodien, die leiterfremden Töne in einer Melodie auf die Modulation u. s. w. — Alles ergiebt sich nach bestimmten Regeln, die eine aus der andern hervorgehen, wie ein einfaches Rechenexempel, ganz von selbst, und leitet den Schüler bis zu den schwierigeren und complicirteren Aufgaben des Contrapunkts u. s. w. Für das Publikum hat L. die angeführten Regeln niedergelegt in dem Werke „System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition, mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Worte „Generalbaß" verstanden wird" (Berlin, 1827, bei Logier). — Ausführlicheres über das L'sche System findet man in den Schriften darüber von C. F. J. Girschner, A. F. B. Kollmann, C. F. Müller, F. Stöpel, K. G. Wehner u. s. w. Das System selber hat sich, so viel wir bemerken können, schon längere Zeit

faſt gänzlich überlebt; wenigſtens wird in Deutſchland nur noch in vereinzelten Fällen ſeine complette Anwendung vorkommen. — Schließlich iſt noch zu bemerken, daß an Kompoſitionen von L. im Druck erſchienen: ein Klavier-Konzert, mehrere Sonaten (Trio's) für Klavier, Flöte und Violoncello, Sonaten für Klavier allein und vierhändig, Variationen, Märſche und andere Stücke für Militärmuſik u. ſ. w.

Logroscino, (ſpr. —ſchino), Nicolo, geb. zu Neapel um 1700, ein Opernkomponiſt, der beſonders in der Buffa vortreffliches leiſtete. Bis auf Piccini war er unbeſtritten der Erſte im Fache der komiſchen Oper; als aber der genannte jüngere Nebenbuhler ihn zu verdunkeln anfing, verließ er (1747) Neapel und ging nach Palermo, wo er Lehrer am Conſervatorium dei Figliuoli dispersi wurde und gute Schüler bildete. Wieder nach Neapel zurückgekehrt, ſtarb er daſelbſt im J. 1763. Unter ſeinen zahlreichen Opern ſind beſonders anzuführen die komiſchen „Il Governatore“, „Il vecchio Marito“, „Tanto bene, tanto male“ und die ernſte „Giunio Bruto“.

Lohelins, ſ. Oelſchlegel.

Lokriſch, nannten die Alten wohl auch die Hypodoriſche und mixolydiſche Tonart (ſ. d.) vielleicht deswegen, weil dieſe Tonarten hauptſächlich in der Landſchaft des alten Mittelgriechenlands, Namens Lokris, im Gebrauch waren.

Lolichmion, war eine Art Gymnaſium nahe bei der Stadt Olympia in Griechenland, in welchem muſikaliſche und poetiſche Wettſtreite gehalten wurden.

Lolli, Antonio, einer der berühmteſten Geiger des vorigen Jahrhunderts, als deſſen Geburtsort Einige Bergamo, Andere Venedig nennen. Nach Gervaſoni und Abbate Bertini, die wohl präciſe Nachrichten haben konnten, iſt Bergamo die Geburtsſtadt. Auch ſein Geburtsjahr wird verſchieden angegeben: 1728, 1733 und ſogar 1740; nach Woldemar, einem Schüler L's, iſt 1733 als richtig anzunehmen. Man weiß nicht, wem er ſeine Ausbildung verdankte, und kennt auch nichts Näheres über ſeine Lebensumſtände bis zum Jahre 1762. Wahrſcheinlich iſt er um 1760 als Konzertiſt in den Niederlanden gereiſ't und von da 1762 nach Deutſchland gekommen. Im letztgenannten Jahre trat er zu Stuttgart in die Dienſte des Herzogs von Würtemberg und verblieb daſelbſt bis in's Jahr 1773, zu welcher Zeit er ſich nach Petersburg begab. Hier erregte ſein Talent allgemeine Bewunderung und nämentlich überhäufte ihn die Kaiſerin Kathatina II. mit Auszeichnungen. Trotz alledem wollte es ihm nicht länger als bis 1778 in Rußland gefallen; er ſchützte vor, das Klima nicht vertragen zu können, und reiſ'te ab, den Titel eines kaiſerl. ruſſiſchen Konzertmeiſters jedoch weiter führend. 1779 kam er in Paris an, wo er ebenfalls in Konzerten Senſation machte, und begab ſich darauf nach Spanien, woſelbſt er längere Zeit, vielleicht bis 1785, verweilte. In ebengenanntem Jahre kam er nach London, ſpielte daſelbſt, wie überall mit Erfolg, war aber eines Tages plötzlich verſchwunden und tauchte in Italien wieder auf. Mit ſeinem Sohne (ſ. den folg. Art.) war er ſpäter (1791) in Berlin, ging mit dieſem von da nach Kopenhagen, war aber 1793 wieder in Palermo; 1794 ſehen wir ihn in

Wien und 1796 in Neapel, worauf er endlich nach Sicilien ging und daselbst im Herbst des Jahres 1802 starb. — Nach dem Urtheil aller Zeitgenossen bestand seine Hauptstärke in der Ueberwindung von (für seine Zeit nämlich) fabelhaften Schwierigkeiten; doch soll er oft ganz regel- und fessellos gespielt und vorzüglich nie haben ordentlich Takt halten können, weshalb es auch außerordentlich schwer gewesen sein soll, ihn gehörig zu begleiten. Als Musiker überhaupt war er nur schwach, konnte z. E. gar Nichts vom Blatte spielen, und als Mensch wird er als excentrischer närrischer Kauz geschildert, der aber, wenn er wollte, doch die feinsten Weltmanns-Manieren zur Schau tragen konnte. — Gestochen wurden von ihm verschiedene Hefte Violin-Konzerte und Sonaten, die letzteren meist mit Baßbegleitung. Sein erstes Werk (6 Sonaten) erschien 1760 zu Amsterdam.

Lolli, Filippo, des Vorhergehenden Sohn, ward geb. in Stuttgart 1773, kurz vorher ehe der Vater die Reise nach Petersburg antrat. Noch nicht 5 Jahre alt, fing er schon das Violoncell an und in seinem 8ten Jahre konnte er sich bereits öffentlich hören lassen. 1791 war sein Vater mit ihm, wie im vorhergehenden Artikel schon gesagt wurde, in Berlin, wo er auch bei Hofe spielte und sich die Zufriedenheit des Königs in hohem Maße erwarb. Von Berlin ging er mit dem Vater nach Kopenhagen und auch hier erhielt seine für sein Alter besonders erstaunenswürdige Fertigkeit den ungetheiltesten Beifall. 1794 war er wieder an der Seite des Vaters in Wien und gab hier einige Kompositionen (Variationen) für sein Instrument heraus. Ueber seine spätern Lebensumstände läßt sich nichts Näheres mittheilen; doch glaubt Fétis, daß der noch 1822 in Caen als Violoncell-Lehrer lebende Lolli mit unserm Filippo eine und dieselbe Person gewesen sei.

Lonati, Carlo Ambrogio, geb. zu Mailand um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, ließ u. A. in Venedig 1684 eine Oper, „Ariberto e Flavio" betitelt, aufführen. — In neuerer Zeit hat es auch eine Sängerin Lonati gegeben; sie hieß Ortensia mit Vornamen, war 1815 in Mailand geb. und auch auf dem dortigen Conservatorium gebildet worden. 1835 machte sie ihren ersten theatralischen Versuch, war dann an der Scala engagirt und sang nachgehends an mehreren bedeutenden Theatern Italiens mit Auszeichnung, zuletzt in Palermo. Hier raffte sie schon am 4. November 1837 ein Nervenfieber aus einem Leben und einer Laufbahn hinweg, die sie mit eben so glänzenden Mitteln als den schönsten Aussichten für die Kunst sich kaum eröffnet hatte.

Londicer, Ernst Johann, ein frühgereiftes Genie, wurde geb. zu Stockholm im J. 1717 und erhielt von einem Offizier den ersten Unterricht in der Musik. In seinem 7ten Jahre bereits trat er öffentlich als Klavierspieler auf und fing auch schon an zu komponiren. Besonders in den Jahren 1726 und 1727 erregte er durch sein außerordentlich fertiges Klavierspiel die allgemeinste Bewunderung; zum öftern ward er an den Hof gerufen, um daselbst von seiner Kunst Proben abzulegen. Auch auf der Orgel besaß er damals schon eine große Fertigkeit, und gab auf diesem Instrumente Konzerte. In Folge eines solchen, das er am Namenstage der Königin veranstaltet hatte, schickte ihn dieselbe auf

2 Jahre zu seiner Ausbildung nach Deutschland; diese Zeit brachte er zumeist in Cassel zu; ob er aber daselbst förmlich Unterricht nahm, ist nicht gewiß. Nach Stockholm zurückgekehrt, erhielt er 1730 (also erst 13 Jahre alt) die Organistenstelle an der Marien- und später die an der Hofkirche. Von seinen spätern Lebensumständen ist Nichts weiter bekannt geworden; auch von seinen vielen Kompositionen, die in Schweden sehr geschätzt waren, hat sich in Deutschland Nichts verbreitet.

Longa, (lat. nämlich Nota — lange Note), nannten die alten Tonlehrer die viereckig gestaltete und an der einen Seite mit einem langen Striche versehene Note von 4 schweren Schlägen oder der Zeitdauer von 4 vollen Takten (nämlich C-Takt). S. Weiteres unter Geltung (der Töne oder Noten). Vor Zeiten galt die Longa in dem sogenannten modo minori perfecto 3 volle Breves, in dem m. imperfecto aber nur 2 volle Breves.

Longitudinal-Schwingung, s. Akustik.

Lopez oder Lobo, (lat. Lupus), Duarte, war zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Beneficiarius und Kapellmeister am Dom zu Lissabon und ein zu seiner Zeit berühmter Kirchenkomponist. Gedruckt kennt man von ihm Messen, Responsorien, Antiphonen, Magnificat, Prozessionsgesänge u. s. w. zu 4, 8 und mehr Stimmen. Sein Lehrer in der Musik war Manoël Mendes, bei dem er zu Evora studirt hatte. Gegen Ende seines Lebens, das er bis auf 103 Jahre brachte, ward er noch zum Rektor des Erzbischöfl. Seminars zu Lissabon ernannt.

Lorente, Andrea, geb. 1631 in der kleinen spanischen Stadt Archuelo (bei Toledo), machte seine Studien auf der Universität zu Alcala und bekleidete nachgehends mehre geistliche Aemter in Toledo sowohl, wie in Alcala de Henares; in letztgenannter Stadt war er auch an der Kirche St. Juste Organist. Seine musikalische Gelehrsamkeit bekundet besonders das wichtige Werk von ihm: „El Porque de la musica en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composizion“, welches zu Alcala de Henares 1672 erschien. Er spricht darin auch von einem andern von ihm verfaßten Werke, „De Organo“ betitelt, welches von allen Instrumenten und vorzüglich von der Orgel handelt; man weiß aber nicht, ob es erschienen ist.

Lorenzani, Paolo, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, machte seine musikalischen Studien unter der Leitung Orazio Benevoli's, wurde dann Kapellmeister an der Jesuiten-Kirche in Rom und kam noch später in gleicher Eigenschaft an die Kathedrale von Messina. Von hier aus machte er eine Reise nach Frankreich und erregte in Versailles das Wohlgefallen Ludwig's XIV. durch einige Motetten seiner Komposition, die in der Schloßkapelle aufgeführt wurden. Dieser Monarch beauftragte ihn sodann, einige gute Sänger aus Italien zu holen, und er brachte dieselben dann auch im J. 1679 an den französischen Hof. Nachdem er nun noch einige Jahre in Frankreich (namentlich in Paris) sich verweilt hatte, kehrte er nach Italien zurück, lebte einige Zeit in Neapel, wandte sich dann nach Rom und wurde endlich daselbst, als Nachfolger Beretta's, 1690 Kapellmeister an San Pietro in Vaticano. Gestorben ist er am 29. Oktober 1713. — Gedruckt sind von seinen Arbeiten eine Sammlung

4stimmiger Motetten (Paris, 1679) und zweichörige Magnificate (Rom, 1690). In Mscrpt. hat er vierchörige Psalmen (in der Manier seines Lehrers Benevoli) hinterlassen.

Lorenzini, Raimondo, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, wurde 1751 Organist an der Kirche Sta. Maria Maggiore, verwaltete dieses Amt 35 Jahre lang und wurde dann im J. 1786 an derselben Kirche Kapellmeister. Gestorben ist er in den letzten Tagen des Maimonats 1806. In Mscrpt. sind von ihm vorhanden: Kirchensachen verschiedener Art, Klaviersonaten, Divertissements für Klavier und zwei obligate Violinen, Notturno's für Blasinstrumente.

Lorenziti, 1) Antonio, Sohn eines italienischen Musikers im Dienste des Prinzen von Oranien im Haag, wurde um 1740 in genannter Stadt geb. und machte seine musikalischen Studien unter der Leitung seines Vaters, war aber auch im Violinspielen ein Schüler Locatelli's. Im J. 1767 erhielt er die Stelle als Kapellmeister an der Hauptkirche zu Nancy und verwaltete diese bis an seinen Tod, dessen Zeit aber unbekannt ist. — Gestochen sind von seinen Kompositionen Streichquartette und Trio's, Violinduette. — 2) Bernardo L., Bruder und Schüler des eben Genannten, wurde um 1764 zu Kirchheim in Würtemberg geb. und kam, nachdem er seine musikalischen Studien in Nancy beendet hatte, 1787 in das Orchester der pariser großen Oper (bei den zweiten Violinen). Im J. 1813 wurde er pensionirt. — Von seinen sehr vielen, ziemlich leicht gearbeiteten Kompositionen sind Violin-Konzerte, Violin-Duette, Fantasien, Capricen, Variationen, Etüden für Violine u. s. w. gestochen, auch eine Violinschule hat er herausgegeben.

Lortzing, Gustav Albert, der beliebte Opernkomponist, wurde den 23. Oktober 1803 zu Berlin geboren. Seine Eltern hatten sich, nachdem sie auf dem Liebhabertheater Urania in Berlin längere Zeit gespielt, gänzlich dem Theater gewidmet. Der Vater, Johann Gottlob, ursprünglich Lederhändler, war ein rechtschaffener, gutmüthiger Mann; die Mutter, Charlotte Sophie, geborne Seidel, zeichnete sich noch in ihrem späten Alter durch einen frischen und gebildeten Geist aus. Als einziger Sohn dieser braven Menschen, deren Zusammenleben als ein Muster glücklicher Häuslichkeit geschildert wurde, war der junge Lortzing natürlich der Gegenstand ihrer vorzüglichen Liebe und Sorge, der Mittelpunkt ihrer Leiden und Freuden geworden. Trotzdem daß seine Jugenderziehung ganz für die Bühne berechnet war, so brachten doch die Eltern die größten Opfer, um ihrem Sohne eine bessere Schulbildung zu verschaffen, als sie den Kinderu armer herumziehender Schauspieler zu Theil zu werden pflegt. Seine Neigung und Anlage zur Musik verrieth sich schon in seiner frühesten Jugend und seine erste Bildung darin erhielt er durch Rungenhagen, den Direktor der berliner Singakademie. Der Unterricht bei dem Genannten dauerte bis in's Jahr 1812, in welchem die Familie Lortzing nach Breslau übersiedelte, wo sie ein Theaterengagement gefunden hatte. Sie theilte bald darauf das Schicksal der meisten Schauspielerfamilien: sie wurde unstät von einer Stadt zur andern umhergetrieben und wir finden sie nacheinander in Bamberg, Aschaffenburg, Strasburg, Freiburg im Breisgau, Baden,

Coblenz, Köln, Aachen u. s. w. Um sich den Theaterdirektionen nützlich zu machen, ließen die Eltern den jungen Lortzing Kinderrollen spielen. Seine Haupt- und Lieblingsbeschäftigung jedoch blieb die Musik. Er spielte außer dem Fortepiano mehrere Orchesterinstrumente, namentlich Violine und Violoncello, studirte aus eigenem Antriebe gute theoretische Werke und unterhielt sich am liebsten mit erfahrenen Musikern; daß er dabei auch in allerhand Kompositionen sich versuchte, ist natürlich. — In den Jahren 1819—1822 war er an den Bühnen zu Düsseldorf und Aachen für jugendliche Liebhaberrollen und Tenorbuffo-Partien engagirt. Obwohl er keine ausgebildete Stimme besaß, war er durch seine musikalischen Kenntnisse und Talente in der Oper recht gut zu verwenden; überhaupt aber kam ihm sein vortheilhaftes Aeußere auf der Bühne sehr zu statten. — Ein Gastspiel in Köln unter Direktor Ringelhard, war die Veranlassung, daß er sich daselbst niederließ. Hier lernte er die Schauspielerin Ahles kennen und verheirathete sich mit ihr schon im J. 1823, also in seinem 20sten Lebensjahre. Im folgenden Jahre schrieb er die erste kleine Oper „Ali Pascha von Janina", die in Köln und dann an den unter einer Direktion stehenden Theatern Osnabrück, Detmold und Münster aufgeführt wurde. Im J. 1826 folgte er einem Engagement für die genannten Bühnen und trennte sich zum ersten Male von seinen Eltern, die in Köln zurückblieben. An dem Hoftheater in Detmold, welches abwechselnd in Münster, Osnabrück und Pyrmont Vorstellungen gab, wurde Lortzing einer der beliebtesten Schauspieler. Während dieser Zeit gastirte er auch in Hamburg, Köln und 1830 auf dem Hoftheater in Mannheim. Im J. 1832 erschienen von ihm zwei Liederspiele: „Der Pole und sein Kind" und „Scenen aus Mozart's Leben"; das erstere ging über die meisten deutschen Bühnen und das Zeitinteresse bewirkte, daß sein Name allgemein genannt wurde. Bald darauf übernahm Ringelhardt die Direktion des leipziger Stadttheaters; Lortzing's Eltern folgten ihm nach jener Stadt, wo der Vater als Theaterkassirer und die Mutter als Schauspielerin engagirt wurde. Aber auch Albert ward von seinem frühern Direktor wieder angestellt und so wieder mit seinen Eltern vereinigt. Die Zeit, welche Lortzing unter Ringelhardt's vortrefflicher Direktion in Leipzig erlebte (von 1833 bis 1844) war in jeder Beziehung seine schönste und glücklichste Periode. Zufrieden im traulichen Familienkreise an der Seite seiner theuern Eltern, seines geliebten Weibes, das ihm bereits mehrere blühende Kinder geboren, heiter und vergnügt im Freundeskreise, fand er hier Spielraum für seinen Humor im Alltagsleben wie auf der Bühne. Das kollegialische Verhältniß, welches damals zwischen den Mitgliedern der leipziger Bühne bestand, übte einen erquickenden Einfluß auf sein treffliches Gemüth aus. Dabei ein Liebling des Theaterpublikums, konnte L. mit dem frohen Bewußtsein allabendlich die Bühne betreten, daß sein Erscheinen den Anwesenden Genuß und Freude bereite. Aber auch außerhalb der Bühne, an öffentlichen Orten oder im geselligen Kreise, fühlte sich Jeder unwiderstehlich zu ihm hingezogen, wenn er in gemüthlich heiterer Weise seinem Witz und Humor die Zügel schießen ließ. Das rege musikalische Leben und Treiben in Leipzig blieb natürlich auch nicht ohne Einwirkung auf ihn und so beschloß er denn, sich einmal an

die Komposition einer größern Oper zu machen. Allein es war nicht so leicht, einen passenden Text zu finden, und erst nach langem Suchen stieß er auf ein altes, aus dem Französischen übersetztes Lustspiel „Die beiden Grenadiere", aus welchem er sich selbst den Text zu einer Oper verfertigte, die er anfangs „Die beiden Tornister", nachgehends aber „Die beiden Schützen" nannte. Sie wurde zum ersten Male am 20. Februar 1837 aufgeführt, L. selbst spielte und sang darin den dummen Peter mit vollendeter Virtuosität und ihr ächt komischer Inhalt rief eine allgemeine Heiterkeit hervor. Dieser Erfolg machte L. ganz glücklich; er ließ sich durch den Tadel einiger hämischen Musikkrittler nicht beirren und ging mit frischem Muthe sofort an ein neues Werk. Das alte Lustspiel: „Der Bürgermeister von Saardam, oder die beiden Peter", machte er sich wieder zu einem Opernbuche zurecht und noch in demselben Jahre, am 22. December 1837, wurde „Czaar und Zimmermann" in Leipzig aufgeführt. (Zu bemerken ist, daß der Text zu dem bekannten Czaarenliede, dessen Refrain: „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein", L. selbst vorschrieb, von seinem Freunde Reger verfaßt ist). Merkwürdigerweise gefiel die Oper zuerst in Leipzig weniger, und erst als sie im Auslande, und namentlich in Berlin Glück gemacht hatte, schlug sie auch in Leipzig entschieden durch. So wie „Czaar und Zimmermann" L's bestes Werk ist, so ist sie auch sein populärstes und wird auch sein dauerndstes bleiben. Während diese angenehme Schöpfung ihren reißend schnellen Weg über alle deutschen Bühnen machte, vollendete L. eine ernste Oper: „Die Schatzkammer des Juka", zu der ihm Robert Blum den Text geschrieben hatte; sie ist aber nie an's Tageslicht gekommen und L. scheint sie vernichtet zu haben, da sie sich auch in seinem Nachlasse nicht vorfand. Seine nächste Oper war „Caramo, oder das Fischerstechen", die am 20. September 1839 zum ersten Male in Leipzig aufgeführt wurde, aber ohne Glück zu machen, was zumeist an der Wahl des Sujets liegen mochte. Etwas mehr Erfolg hatte „Hans Sachs", welche Oper am 23. Juni 1840 bei Gelegenheit der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig zum ersten Male gegeben wurde. Das gleichnamige Lustspiel von Deinhardstein ist ihr zu Grunde gelegt, das Textbuch größtentheils von Reger verfaßt, mit Ausnahme einiger Nummern, die L. selber hinzufügte, und des Strophenliedes im 2ten Akt mit dem Refrain: „Der Liebe Glück, das Vaterland", so wie des letzten Finale's, welche von Düringer sind. Am 2. December 1841 traf L. ein harter Schlag — sein Vater wurde ihm durch den Tod entrissen; in seiner Trauer und Betrübniß mochte es ihn wohl weniger hart berühren, daß seine noch in demselben Monate, am 31. December, aufgeführte neue Oper „Casanova" (das Textbuch ist nach dem Lustspiel: „Casanova im Fort St. André", nach dem Französischen von Lebrun, von Lortzing gefertigt) nur geringen Erfolg hatte. Die Scharte dieser drei Niederlagen wetzte er wieder aus durch den „Wildschütz, oder die Stimme der Natur" (Kotzebue's „Rehbock" hat das Hauptmaterial zu dem Libretto hergegeben) welche am 31. December 1842 in Leipzig zum ersten Male in Scene ging und nächst „Czaar und Zimmermann", wohl seine gelungenste Produktion genannt werden muß. — L. hatte nun bereits eine Anzahl Opern geschaffen, von denen einige Lieblingsstücke des

deutschen Publikums geworden waren; sein Name war bekannt und berühmt in allen deutschen Gauen — und noch immer war er dazu verurtheilt, Tag für Tag um des lieben Brotes willen auf der Bühne zu erscheinen. Seine theatralische Wirksamkeit war ihm störend, ja nachgerade lästig geworden, da sie ihm die Zeit zu musikalischen Produktionen raubte, und er wünschte Nichts sehnlicher als das Theater verlassen und gänzlich der Musik leben zu können. Aber er sah wohl ein, daß die Existenz einer zahlreichen Familie nicht von zufälligen Einnahmen abhängig gemacht werden dürfe; er sehnte sich deßhalb nach einer Kapellmeisterstelle und bot Alles auf, um eine solche zu erlangen. Erst im J. 1844, als die Direktion des leipziger Stadttheaters aus Ringelhardt's Händen in die des Dr. Schmidt überging, wurde ihm die Erfüllung dieses Wunsches und er wurde vom ersten August des genannten Jahres an als Kapellmeister am leipziger Stadttheater engagirt. Vorher noch hatte er eine Reise nach Mannheim gemacht, wo er seinen „Czaaren" dirigirte und vom Publikum, vom Sänger- und Orchesterpersonal und vom Hoftheater-Comité mit Auszeichnungen überhäuft wurde. Nach einem kurzen Ausfluge, den er mit seinem Freunde Düringer nach Baden-Baden machte, trat er die Rückreise nach Leipzig an, dirigirte aber auf derselben in Frankfurt noch seinen „Wildschütz" und fand eine gloriose Aufnahme. Dieser Triumphzug nach Mannheim und Frankfurt war die Spitze seiner künstlerischen Glückseligkeit; von nun an ging seine Bahn abwärts. — Am 1. August 1844, wie schon oben erwähnt, trat er sein Engagement als Kapellmeister in Leipzig, und zwar eröffnete er seine Funktion mit der Leitung des „Don Juan". Die neue Stellung schien ihm doch gleich anfangs wenig zu behagen. Schon in den ersten Briefen, die er nach seinem Amtsantritt an seine Freunde Düringer und Reger schrieb, klagte er wiederholt über die leipziger Bühnenverhältnisse, über die Mitglieder, über sein Alleinstehen. Auch begannen schon damals seine Geldverlegenheiten, wie dies aus verschiedenen Aeußerungen in seinen Briefen hervorgeht. Inzwischen hatte er die romantische Oper „Undine" (nach Fouqué's gleichnamigem Mährchen) vollendet, welche in Hamburg zuerst aufgeführt werden sollte. Dahin reis'te er auch im April des Jahres 1845, nachdem er den Winter vorher furchtbar von der Gicht geplagt worden war und schon in Erfahrung gebracht hatte, daß ihm der leipziger Theaterdirektor zum 1. August (1845) kündigen werde. Der Erfolg der „Undine" in Hamburg war ein sehr ehrenvoller und noch mehr gefiel sie in Magdeburg. — Vom 1. August 1845 an war also L. ohne Engagement und alle Bemühungen, ein solches zu erlangen, blieben längere Zeit erfolglos; er benutzte also vorläufig seine Muße um in Meinsberg bei Pyrmont durch Schlammbäder seine Gesundheit zu retabliren, und den darauf folgenden Winter zu häufigen Reisen, die er unternahm, um sich Unterhalt zu suchen und hier und dort zu dirigiren, bis endlich im März 1846 die „Undine" in Leipzig zur Aufführung kam und gefiel. Jetzt lud ihn auch der Theaterdirektor Pokorny, mit dem er schon früher wegen eines Engagements erfolglos unterhandelt hatte, nach Wien ein, damit er dort seine neueste komische Oper: „Der Waffenschmied" in Scene setze. Dies geschah auch am 30. Mai 1846, und er wurde bald darauf auch als Kapellmeister (bei Pokorny,

am Theater an der Wien) angestellt. So gut ihm nun auch das Leben in Wien gefiel, so wenig behagten ihm die Verhältnisse an seinem Theater. In den Briefen an seine Freunde klagt er wiederholt über den Mangel an Ordnung und tauglichen Darstellern, über Dürftigkeit des Repertoirs u. s. w. Während er mit männlicher Energie gegen diese ungünstigen Verhältnisse ankämpfte, traf ihn ein neuer harter Schlag: er verlor seine vortreffliche Mutter, die ihm in guten und schlimmen Zeiten rathend und helfend zur Seite gestanden. Wie mißlich es mit dem Theater an der Wien schon stand, ist daraus zu entnehmen, daß L. nicht einmal seine neueste Oper „Zum Großadmiral" zur Aufführung bringen konnte und diese zuerst im December des Jahres 1847 in Leipzig in Scene ging. Im J. 1848 gestalteten sich die Umstände so ungünstig, daß das Theater an der Wien auf eine Zeit lang ganz geschlossen wurde; das Opernpersonal löste sich auf und L. war einmal wieder ohne Engagement. Trotz aller Widerwärtigkeiten gab er das fleißige Arbeiten nicht auf; er schrieb z. B. eine ernste Oper „Regina", welche der damaligen politischen Richtung huldigte, aber nirgends aufgeführt wurde und sich in Lortzing's ungedrucktem Nachlasse befindet. Seine Bemühungen, an irgend einem Theater anzukommen, waren vergeblich und unter allerhand Entbehrungen und Sorgen kam der Winter 1848—1849 heran, wo er nach Leipzig berufen wurde, um seine Oper „Die Rolandsknappen" einzustudiren. Die erste Vorstellung jedoch verzögerte sich bis Ende Mai 1849, und die Oper wurde bei derselben mit Applaus aufgenommen. Der leipziger Theaterdirektor, welcher L. gleich nach dessen Ankunft Hoffnung auf die Kapellmeisterstelle gemacht hatte, engagirte ihn endlich nach langem Harren wirklich für die leipziger Bühne. Doch schon einige Wochen nach seinem Antritte schrieb ihm der Direktor, wie er veranlaßt worden sei, den Kapellmeister R. wieder engagiren zu müssen und gab nicht undeutlich zu verstehen, daß die Unzufriedenheit der Sänger mit L. der Grund sei. L., der unter solchen Verhältnissen die Leitung der Oper mit dem Kapellmeister R. nicht theilen mochte, Sänger und Orchester im Complott gegen sich sah und sich um keinen Preis aufdrängen wollte, forderte augenblicklich seine Entlassung, die ihm auch gleich bewilligt wurde. So löste sich das auf drei Jahre geschlossene Engagement schon nach wenigen Wochen wieder auf. L's Lage war nun eine wahrhaft bejammernswerthe; um sich und den Seinen das Leben zu fristen, mußte er wieder zum Komödiespielen herabsteigen und sich an kleinen Theatern herumtreiben. Da erhielt er zu Anfang des Jahres 1850 den Antrag, bei dem neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin die Kapellmeisterstelle zu übernehmen. Das Engagement kam auch zu Stande und L. trat am 18. Mai 1850 seine Funktion an, indem er eine von ihm zur Eröffnung der genannten Bühne komponirte Fest-Ouvertüre dirigirte, welche vielen Beifall fand. Seine Verhältnisse jedoch wollten nicht vorwärts; der Gehalt war kärglich und seine letzten kleineren Arbeiten: das Vaudeville von Stotz „Eine berliner Grisette" und die Operette „Die Opernprobe", theilten das Schicksal seiner in den letzten Jahren erschienenen größeren Opern; sie wurden auf keiner bedeutendern Bühne aufgeführt und brachten ihm also fast Nichts ein. Dazu kam noch das wenig Erhebende und Erfrischende seiner Stellung, die ihn

nöthigte, Abend für Abend die trivialsten Possen und Zauberspiele dirigiren zu müssen. So ist es denn kein Wunder, daß der unglückliche Mann immer mehr zu Boden gedrückt wurde und endlich auch seines heitern Lebensmuthes nicht nur, sondern auch seiner körperlichen Gesundheit verlustig ging. Etwa um die Mitte des Monats Januar 1851 klagte er zuweilen über Beklommenheit und Andrang drs Blutes nach Brust und Kopf. Am 20. Januar Abends verließ er das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater nach dem zweiten Akte, in Gesellschaft des Schauspielers Stoß, der ihn noch zu einem Besuche der italienischen Oper in der Königstadt überreden wollte. Er fühlte sich jedoch unmuthig und abgespannt, begab sich nach Hause und ging frühzeitig in's Bette. Am andern Morgen hörte ihn seine Frau schmerzlich stöhnen; erschrocken trat sie an sein Bett — da lag er starr, mit kaltem Schweiß bedeckt. Ein schnell herbeigerufener Arzt ließ ihn an beiden Armen zugleich zur Ader, — noch einmal schlug er die Augen auf, um sie auf ewig zu schließen. Das war am 21. Januar 1851, und an diesem Tage starb mit L. einer der liebenswürdigsten Menschen und Künstler. Er wurde mit Pomp beerdigt und erst als er unter dem Rasen lag, erinnerte sich Deutschland, daß es einen seiner wackersten Söhne hat darben und verkümmern lassen. Einen Theil wenigstens dieser Schuld trug man ab, indem für die hinterlassene Familie des Verewigten in so fern Sorge getragen wurde, daß sie nicht ebenfalls dem Elend zu verfallen fürchten durfte. — L's Verdienste als Opernkomponist kann nur von Denen verkannt werden, die an jede Musikgattung einen und denselben Maßstab der Kritik legen und Alles verdammen, worin sich nicht musikalische Gelehrsamkeit und ein Streben nach dem Idealen zeigt. Dies ist freilich bei L. nicht der Fall: der Ausdruck tieferer Gefühle und großer Leidenschaften ist nicht seine Sache. Seine Sphäre ist das Reich der Wirklichkeit; wo er diese verläßt, da verläßt ihn auch sein schöpferisches Talent, wie z. B. in der Undine, wo die Musik gegen die Poesie des duftigen Mährchens weit zurücksteht. Wo es aber darauf ankommt Scenen des wirklichen Lebens zu schildern, da gelingt ihm das Anmuthige und Heitere und noch mehr das Humoristische und gemüthlich Komische, da versteht er mit voller Wahrheit Charaktere anzulegen, festzuhalten und objectiv zu zeichnen, und für die Mängel, welche sein oft gar zu schnelles Arbeiten mit sich führt, entschädigt das lobenswerthe und meist glückliche Streben, das volksmäßige deutsche Element vorzugsweise zu wahren. — So sagt die „Rheinische Musikzeitung" (Jahrg. 1850—1851) über L. und wir unterschreiben das vollständig. Ueber sein Leben vergl. übrigens Ph. Düringer's „Albert Lortzing's Leben und Wirken", Leipzig, 1851 und die Biographie in „Die Komponisten der neuern Zeit rc." von W. Neumann, 6ter Theil.

Losi, oder **Losy,** Graf von, (dessen Name von Baron [Histor., theor. und prakt. Untersuchung des Instruments der Lauten, pag. 73], Walther und Gerber in Logi verändert worden ist) wurde 1638 in einer kleinen böhmischen Stadt geboren und war einer der berühmtesten Lautenisten seiner Zeit. Er soll eigentlich von bürgerlicher Herkunft gewesen, und erst vom Kaiser Leopold in den Grafenstand erhoben worden sein. In seiner Jugend durchreis'te er Deutschland, Frankreich

und Italien, um die besten Meister zu hören und dadurch sein Talent auszubilden, und 1697 lebte er eine Zeitlang in Leipzig. Später ließ er sich in Prag nieder, verzehrte auf eine noble Weise sein Jahreseinkommen von 80,000 Gulden und blieb der Kunst leidenschaftlich ergeben bis an sein Lebensende, das, durch einen Schlagfluß herbeigeführt, im J. 1721 erfolgte. Seine Zeitgenossen schildern ihn übrigens als eine excentrische Natur.

Lossius, Lucas, geb. zu Vacha im Hessischen am 18. Oktober 1508 (nach Anderen 1509), war nachgehends Rektor in Lüneburg und starb daselbst am 8. Juli 1582. Er war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit und hat sich besonders verdient gemacht durch die Herausgabe seiner „Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta etc.", Nürnberg, 1533. Drei weitere Ausgaben davon erschienen zu Wittenberg in den Jahren 1561, 1569 und 1579; sie alle sind jetzt äußerst selten geworden. — Ferner hat er einen Traktat über die Elemente der Choral- und Mensuralmusik (in Gesprächform) verfaßt, der den Titel führt: „Erotemata musicae practicae ex probatissimis quibusque hujus dulcissimae artis scriptoribus accurate et breviter selecta etc.", Nürnberg, 1563, und in ferneren Auflagen, Nürnberg, 1565 und 1570, Wittenberg, 1574, Nürnberg, 1579 und 1590. Unter den Musikbeilagen zu diesem Traktat (der, beiläufig gesagt, auch ziemlich selten geworden ist) findet man vierstimmig komponirt die ersten Verse des ersten Buches der Aeneïde, das Epigramm des Martial „Vitam quae faciunt beatiorem" und die Ode des Horaz „Jam satis terris nivis atque dirae".

Lotti, Antonio, ein hochberühmter italienischer Tonsetzer und das Haupt der sogenannten venetianischen Schule. Der wahrscheinlichsten Annahme nach ist er um 1665 zu Venedig geboren; daselbst machte er auch seine musikalischen Studien, und zwar unter der Leitung Legrenzi's. Im J. 1693 erhielt er die Stelle als erster Organist an der St. Markuskirche, welche er bis 1736 verwaltete und in diesem Jahre wurde er dann Kapellmeister an genannter Kirche. In der Zwischenzeit war er auch einmal in Deutschland, und zwar in Dresden, wohin ihn 1718 der Churfürst von Sachsen berufen hatte, um eine Oper zu schreiben. Im Mai des Jahres 1740 ist er gestorben. — L. war eben so groß durch tiefe musikalische Gelehrsamkeit wie durch freie Schöpfungskraft; Großheit und Adel der Empfindung gehen bei ihm Hand in Hand mit Innigkeit derselben, daher er auch in allen Stylen Meisterhaftes und immer Angemessenes geleistet hat. Natürlich aber sind es für uns heutzutage nur noch seine Kirchensachen, die lebensfähig sind; seine Opern sind längst überschritten und die Madrigalen, wie überhaupt seine übrigen profanen Sachen, haben trotz unbestreitbarer und großer Schönheiten im Einzelnen, doch im Ganzen nur einen kunsthistorischen Werth, weil sie in ihren Formen an Conventionen und Geschmacksconcessionen ihrer Zeit kleben und haften. — Folgendes sind die Titel der Opern, die er nachweislich verfaßt hat und die in die Zeit von 1683—1718 fallen: „Giustino", „Il Trionfo d'Innocenza", „Tirsi", „Achille placato", „Teuzzone", „Ama più che non si crede", „Il Commando inteso ed ubbidito", „Sidonio", „Isaccio Tiranno", „La forza del sangue", „Il tradimento traditor di se

stesso", „L'infedeltà punita", „Porsenna", „Irene Augusta", „Polidoro", „Foca superbo", „Alessandro Severo", „Il vincitor generoso", „Gli odi delusi dal sangue" (letztere ist die für Dresden geschriebene Oper). — Von seinen Madrigalen gab L. zu Venedig im J. 1705 eine Sammlung heraus, die er dem Kaiser Leopold dedicirte und die ihm von diesem Monarchen, außer einem bedeutenden Geldgeschenke, auch eine kostbare Gnadenkette eintrug. In dieser Sammlung ist übrigens auch jenes Madrigal „In una siepe ombrosa" enthalten, das dem Buononcini in London Ehre und Ansehen kostete (s. Buononcini, Giovanni Battista). — Von seinen vielen Kirchensachen sind besonders die beiden Crucifixus zu 8 und 6 Stimmen bekannt, die zuerst in der leipziger allg. muſ. Zeitung von den Jahren 1819 und 1828 mitgetheilt wurden. — L's Frau, Santa mit Vornamen, war eine geborene Stella und gute Sängerin. Erst um 1712, oder wohl gar noch später, scheint er sich mit ihr vermählt zu haben, den 1710 war sie noch als Sängerin am Hofe zu Mantua in Diensten. 1718 war sie mit ihm in Dresden und auch an der damaligen italienischen Oper daselbst als Primadonna thätig; 1720 sang sie wieder in Venedig. Von 1730 an scheint sie das Theater ganz verlassen und sich nur ihren Pflichten als Gattin und Mutter gewidmet zu haben.

Lottin, (spr. Lotteng), Denis, geb. zu Orleans am 19. November 1773, erhielt in seinem 12ten Jahre den ersten Musikunterricht und wurde nachher von Fridzeri, der bei einer Durchreise durch Orleans auf L's. Talent aufmerksam geworden war, unter die Zahl seiner Schüler (in Rennes) aufgenommen. Nach Vollendung seiner dreijährigen Studien kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück und übte fleißig Violine, ging aber später noch einige Male nach Paris, woselbst er bei Grasset noch Violin-Unterricht nahm. Seit 1805 in Orleans fixirt, bekleidete er daselbst die Stelle als erster Violinist am Theater-Orchester und als Dirigent der Dilettanten-Konzerte. Gestorben ist er im J. 1826. — Herausgegeben hat er Violin-Konzerte, Violin-Duo's, Sonaten und Variationen für Violine und eine Schule für dieses Instrument.

Lotz, Theodor, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts berühmter Blasinstrumentenmacher zu Preßburg, trug besonders viel zur Verbesserung des damals noch sehr unvollkommenen Bassethorns bei, und wirklich sind auch unter den älteren derartigen Instrumenten diejenigen die schönsten, die aus seiner Fabrik hervorgingen. Auch seine Klarinetten und Fagotte waren sehr geschätzt.

Louet, (spr. Lueh), Alexandre (und nicht Louette, Louve oder Louvet, wie man öfter findet), wurde als der Sohn reicher Eltern im J. 1753 zu Marseille geboren. Er trieb zuerst die Musik nur als Liebhaber und machte auch als solcher 1786 eine Reise nach Paris, wo eine kleine Oper von ihm „La double Clef, ou Colombine commissaire" zur Aufführung gelangte, welche aber glänzend durchfiel. Durch die Revolution seines Vermögens beraubt, ließ er sich gänzlich in Paris nieder und suchte durch die Kunst seinen Lebensunterhalt zu verdienen. 1797 ließ er auf dem Theater Feydeau eine 3aktige Oper „Amélie" aufführen, welche aber keinen Erfolg hatte. Ueberhaupt wollte es ihm nicht gelingen, sich eine einträgliche Stellung durch seinen Kunstbetrieb

zu schaffen, und er mußte sich hauptsächlich durch Klavierstimmen ernähren. Damals gab er auch eine Brochüre heraus unter dem Titel: „Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du Piano-forte etc." (Paris, 1798 und in einer zweiten Auflage, 1804). Da er aus seiner prekären Lage nicht herauskommen konnte, so riethen ihm einige Freunde nach Rußland zu gehen; das that er denn auch, konnte es aber auch dort zu Nichts bringen und war 1810 wieder in Paris, wo er durch Klavierstimmen sich wieder nothdürftig durchbrachte und endlich 1817, gebeugt durch Kummer und Elend, dem Leben entrückt wurde, das für ihn nur Widerwärtigkeiten hatte. — Gedruckt sind von ihm einige Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, Gesänge, Potpourri's u. s. w.

Louis, (Madame), die Frau eines Architekten in Paris, hatte daselbst zu Ende des vorigen Jahrhunderts als Musik-Dilettantin vielen Ruf und komponirte namentlich sehr hübsch. 1776 wurde eine Oper von ihr, „Fleur d'épine" betitelt, aufgeführt, welche einiges Glück machte, und dann sind auch Klaviersonaten und Arietten ihrer Komposition im Stich erschienen. Nach Ausbruch der Revolution emigrirte sie mit ihrem Manne und über ihre weiteren Schicksale hat man Nichts wieder erfahren.

Louis Ferdinand, (eigentlich Friedrich Christian Ludwig), Prinz von Preußen, wurde am 18. November 1772 geb., als der Sohn des Prinzen Ferdinand von Preußen, des Bruders Friedrichs des Großen. Bei vortrefflicher Ausbildung seines Geistes durch französische Lehrer und Erzieher, vernachlässigte man ganz die Bildung seines Charakters, weshalb er sehr oft eine Beute der Leidenschaftlichkeit wurde und sich gern in Extremen bewegte. Für den Krieg entflammt, folgte er 1792 mit den überspanntesten Hoffnungen dem Heere an den Rhein, wo ihn sein Ungestüm wiederholt in Verlegenheit brachte, allein auch sein Feldherrntalent sich unverkennbar zeigte. Nach dem Frieden von 1795 beschäftigte er sich daheim wieder mit Künsten und Wissenschaften, aber auch mit galanten Abentheuern. Insbesondere — und deswegen gehört er in unsre Blätter — liebte und trieb er die Musik; er hatte sich zu einem vortrefflichen Klavierspieler und zu einem Komponisten gebildet, in dessen Klavier-Variationen, Trio's, Quartetten, Quintetten, Octetten u. s. w. (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck erschienen) sich Glanz, Adel und Tiefe der Ideen finden, wenn auch in der Faktur sich hin und wieder der Dilettant verräth. Seit 1800 war der berühmte Dussek (s. d.) sein Freund und Kunstgefährte. Sein Leben verlor der geistreiche und tapfere Prinz in dem unglücklichen Treffen bei Saalfeld am 10. Oktober 1806.

Loulié, (spr. Luhljeh), Etienne (und nicht François, wie man meistens geschrieben findet), war in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Musiklehrer in Paris und stand daselbst auch als Musikus in den Diensten des Herzogs von Guise. Er scheint der Erste gewesen zu sein, der eine Art von Metronom, von ihm Chronometer genannt, erfunden hat. Dieses Instrument bestand aus einer Tafel, auf der Geschwindigkeitsgrade von 1 bis 72 abgetheilt waren und an der sich ein schwingender Pendel, eine an einem Faden aufgehängte Bleikugel befand;

mittels eines kleinen Pflockes, den man in den Gradeintheilungen entsprechende Löcher steckte, wurde der Faden verkürzt oder verlängert und so der Pendel schneller und langsamer schwingend gemacht. Eine genauere Beschreibung gab L. selbst in seiner Schrift: „Élémens ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre, très-clair, très-facile et très-court etc.“ (Paris, 1696, mit einer Abbildung des Chronometers, und in einer zweiten Auflage 1698 zu Amsterdam). Ferner hat er einen Sonometer (Klangmesser) zur Erleichterung des Klavierstimmens erfunden und giebt davon Rechenschaft in der Schrift: „Nouveau système de musique, ou nouvelle division du monochorde, avec la description et l'usage du sonomètre, instrument de nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin“ (Paris, 1698). Endlich wird auch L. die Erfindung des Rastrals (s. d.) zugeschrieben. Noch ist eines Werkchens, einer Art Musiklehre, zu erwähnen, das von L. 1696 zu Paris erschien, unter dem Titel „Abrégé des principes de musique, avec plusieurs leçons sur chaque difficulté de ces mêmes principes“; eine andere Auflage erschien davon in Amsterdam unter dem Titel: „Elémens ou principes de musique, avec la manière du chant“ (ohne Datumangabe).

Loure, (spr. Luhr'), ein Name, welcher in der musikalischen Terminologie in zweifacher Bedeutung vorkommt; erstens als veraltetes Instrument, der französisches Sackpfeife (Musette) am nächsten verwandt, und zweitens als ebenfalls obsolet gewordenes Tanzstück, das sich nur noch in Balletkompositionen und Klavier- und Violinstücken ältern Datums findet. Die L. in der letztern Bedeutung ist ernsthaften Charakters und langsamer Bewegung und gewöhnlich im Dreiviertel- (oder Sechsviertel-) Takt gesetzt. Die Melodie fängt im Aufschlag des Taktes an und spinnt sich in zwei Reprisen zu je 8, 12 oder 16 Takten fort. Gewöhnlich ist das erste Viertel punktirt, die Zwischennote erscheint als Achtel, worauf dann wieder eine Viertelnote folgt, wie z. E. in folgender Notenfigur:

Selten findet man andere Notengattungen beigemischt, und somit erhält die ganze L. etwas verzweifelt Einförmiges und Steifes.

Low, (spr. Loh), Edward, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Professor der Musik und Organist an der königl. Kapelle zu Oxford, war aus Salisbury gebürtig und erhielt als Chorknabe der dasigen Cathedrale von dem Organisten Holm den ersten Musikunterricht. Seine erste Anstellung erhielt er 1630 als Organist an der Christkirche in Oxford, 1661 wurde er dann, nach Wilsons Abgange, zum Professor der Musik ernannt und seinen Dienst an der königl. Kapelle erhielt er einige Jahre darauf. Gestorben ist er zu Oxford am 11. Juli 1682. Man kennt von ihm ein Werkchen: „Some short directions for the performance of Cathedral-service“, das zuerst 1661 in Oxford und dann in einer zweiten Auflage, mit einem etwas veränderten Titel und dem Bildnisse des Verfassers, ebendaselbst 1664 erschien. — Ein anderer Low, Richard mit Vornamen, war ebenfalls ein englischer Tonsetzer, lebte zu Anfang des vorigen

Jahrhunderts und stand bei seinen Landsleuten, namentlich als Kirchenkomponist in großer Achtung. Von seinen Lebensumständen ist gar nichts Näheres bekannt geworden.

Loyset, ein Vorname (zu deutsch: der kleine Louis), den die beiden alten Komponisten Compère und Piéton (s. diese) führten; Beide werden sie auch öfter bloß unter dem Namen L. angeführt.

Lozek, mit dem Zusatz der ältere, war zu Anfang unsres Jahrhunderts Organist in Prag, nachdem er vorher beim deutschen Theater daselbst als Musikdirektor fungirt hatte. Er hatte großen Ruf als Klavier- und Orgelspieler und war als gründlicher Musiklehrer ungemein gesucht; dabei auch besaß er eine seltene gründliche Kenntniß der lateinischen Sprache und Literatur. Wahrscheinlich hat er auch komponirt; doch ist in dieser Beziehung Nichts von ihm bekannt geworden. — Gerber führt einen Prager Organisten Loschek an; vermuthlich ist er mit unsrem Lozek eine und dieselbe Person.

Lubbert, (spr. Lübbähr), Emile Timothée, geb. zu Bordeaux am 18. Februar 1794 und aus einer ursprünglich holländischen Familie stammend. Als Sohn sehr reicher Eltern, erhielt er eine glänzende Erziehung und diese blieb auch sein einziges Gut, als durch Napoleons Continentalsystem sein Vater ruinirt wurde. Er hatte kaum in Paris seine wissenschaftlichen Studien vollendet, als er durch einen Verwandten, welcher Direktor der Bank von Frankreich war, eine Anstellung im Finanzministerium als Lotterie-Inspector erhielt. Zu dieser Zeit machte er bei Fétis einen Cursus in der Harmonielehre und Komposition durch. Im J. 1823 wurde eine einaktige komische Oper von ihm, „Amour et Colère“ betitelt, aufgeführt, ohne aber Glück zu machen; später schrieb er noch eine andere Oper, die aber, verschiedener Umstände wegen, nicht in Scene ging. 1827 wurde er Direktor der großen Oper, zeigte auch anfänglich viel Organisations-Talent, überließ sich aber nachgehends seiner angeborenen Indolenz und vernachlässigte die Geschäfte, so daß enorme Deficite sich ergaben. Nach der Julirevolution war er gezwungen, seine Stelle aufzugeben und hatte nun den unglücklichen Einfall, im J. 1831 die Opéra-comique auf eigne Rechnung und Gefahr zu übernehmen. Die Sache ging schief; er stürzte sich in Schulden, die er nicht bezahlen konnte, und war schließlich gezwungen, sich aus Paris zu entfernen. Nun ging er nach Egypten und erhielt im Haushalte des damaligen Vicekönigs Mehemed Ali eine Bedienstung als eine Art von Hofmarschall oder Ceremonienmeister.

Lubin, s. Saint-Lubin, Leon de.

Lucas, Ignaz, geb. am 29. April 1762 zu Krintsch in Schlesien, wo sein Vater, Schullehrer des Ortes, sich durch seine musikalische Thätigkeit einen Namen gemacht hatte. 1773 wurde er nach Breslau auf das Gymnasium der Leopoldina gethan, erhielt nebenbei von dem damaligen Regenschori an der Minoritenkirche, Adalbert Katzer, Unterricht im Singen, und bildete sich auf den Chören der breslauer katholischen Kirchen zu einem wackern Altisten. Ohne besondere Neigung, die ihm vorgeschriebene Bahn eines Theologen zu verfolgen, verließ er 1783 das Gymnasium und wurde bei St. Vincenz als Sänger und Klarinettist angestellt. Von nun an widmete er sich mit dem größten Eifer der Musik und

galt bald für einen der besten Hornbläser, Contrabassisten und Sänger. Seine Stimme hatte sich in einen Baß umgesetzt, der von schönstem Klange und bewundernswürdigem Umfang war; von seiner Fertigkeit auf dem Contraviolon sprach Dittersdorf mit größter Anerkennung. Nachgehends machte er sich besonders als Tanzkomponist einen Namen, brachte die Garten- und Ballmusik in Breslau in Schwung, war als Lehrer viel beschäftigt und wurde im J. 1800 als Regenschori an der Sandkirche, sowie 1815 als Gesang- und Violinlehrer am katholischen Schullehrer-Seminar angestellt. In der Mitte der dreißiger Jahre war er noch am Leben.

Lucchesi, (spr. Lukkesi), Andrea, geb. am 28. Mai 1741 zu Motta im venetianischen Friaul, erhielt von Paolucci in Bologna und Seratelli in Venedig Unterricht im Contrapunkt und der Kirchenkomposition, und Cocchi in Neapel brachte ihm die Grundsätze des Theaterstyls bei. 1771 kam er als Musikdirektor bei einer wandernden Operngesellschaft nach Bonn und trat daselbst bald darauf als Kapellmeister in die Dienste des Churfürsten von Köln, in welchen er auch bis an seinen Tod, d. h. bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts blieb. Ziemlich in allen Stylen hat er als Komponist Vieles und Verdienstliches geleistet. Von seinen Opern sind zu nennen: „L'isola della fortuna", „Il marito geloso", „le Donne sempre Donne", „il Matrimonio per astuzia", „il Natal di Giove", „l'Inganno scoperto", „Ademira". Außerdem schrieb er für's Theater noch Intermezzi, Cantaten und Gelegenheitsstücke. Als Kirchenkompositionen kennt man von ihm: Messen, Motetten, zweichörige Vespern, ein Te Deum, ein lateinisches Oratorium, ein Requiem u. s. w. Von seinen Kammermusikstücken erschienen im Druck: Sonaten für Klavier und Violine, Klavier-Konzerte, Trio's. Daß er übrigens auch als Orgelvirtuos einen bedeutenden Ruf hatte, ist schließlich noch zu erwähnen.

Lucchesi, Giulio Maria, Violinspieler und Komponist, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Pisa geb., erhielt den ersten Violin-Unterricht bei Moriano und wurde dann Nardini's Schüler. Den Kontrapunkt studirte er später unter Chechi's Leitung. Nachdem er eine Zeit lang in Wien sich aufgehalten, trat er in die Dienste des Erzbischofs zu Salzburg; 1799 aber kehrte er wieder nach Italien zurück, wo er nicht lange darauf gestorben zu sein scheint. Gestochen sind von ihm Violinduette und Sonaten für Klavier und Violine; außerdem kannte man von ihm Sinfonien und Vokalsachen.

Lucernitates nannten die ersten Christen diejenigen Lieder, welche sie bei ihren nächtlichen Zusammenkünften zu Religionsübungen sangen.

Lucini, (spr. Lutschini), Francesco, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Mailand geb., war einer der ältesten berühmten Sänger Italiens. Als Bassist am Dom seiner Vaterstadt von 1600 bis ungefähr 1630 angestellt, hat er auch komponirt und es sind von ihm „Concerti diversi a 2, 3 e 4 voci con partitura" (Mailand, 1616, zweiter Theil, 1617) erschienen.

Ludi moderator, oder **Ludi magister** (lat.), wörtlich: Meister des Spieles, nannten die alten Tonlehrer den Organisten.

Ludovici, (spr. —witschi), Tommaso, ein Kontrapunktist des 16ten Jahr-

hunderts, war eigentlich ein Deutscher von Geburt und hieß Thomas Ludwig; da er aber meistentheils in Italien lebte, so italienisirte er auch seinen Namen auf die obige Weise. 1591 erschienen von ihm zu Rom: Hymni totius anni 4 vocum; una cum IV. Psalmis praecipuis festivitatibus 8 vocum". — Ein anderer Ludovici war berühmter Castrat (Altist), Italiener von Geburt und gegen Ende des 17ten Jahrhunderts in Diensten des Herzogs von Würtemberg. Von ihm erzählt man, wie auch von einigen anderen Sängern, daß er vor dem jedesmaligen Auftreten eine Portion Spinnen zu sich zu nehmen pflegte.

Ludwig XIII., König von Frankreich, geb. am 27. September 1601, folgte seinem Vater, Heinrich IV., am 14. Mai 1610 in der Regierung (unter der Vormundschaft seiner Mutter Maria von Medicis) und starb am 14. Mai 1643. Er trieb Musik mit großer Liebe und komponirte auch. Kircher in seiner Musurgie (Bd. 1, S. 690) theilt ein vierstimmiges Chanson des königlichen Komponisten — „Tu crois, ô beau soleil" — mit, welches auch Laborde zu Ende des zweiten Bandes seines „Essai sur la musique", freilich in der Harmonie vielfach corrumpirt, giebt. Für das Spinett arrangirt findet man es auch in Mersenne's „Harmonie universelle".

Lübeck, Vincenz, einst ein weitberühmter Orgelspieler, geb. zu Podingsbüttel im Bremenschen im J. 1654, erhielt seine erste musikalische Erziehung zu Flensburg von seinem Vater, der, noch in Vincenz's Knabenjahren, nach genannter Stadt als Organist an der Marienkirche versetzt worden war. 1674 erhielt er die Organistenstelle an der Cosmas- und Damianskirche in Stade, hatte sie 28 Jahre inne und kam dann nach Hamburg als Organist an der Nikolaikirche. Hier starb er denn, nach 38jähriger Bekleidung seines Amtes, am 9. Februar 1740. — Man kam aus weiter Ferne, um sein Orgelspiel zu bewundern und Schüler drängten sich in großer Zahl um ihn.

Lüders, Hans Heinrich, geb. zu Relling, einem Marktflecken in der Grafschaft Pinneberg, am 24. Februar 1677. Die meisten seiner Vorfahren — sein Vater, Großvater, Urgroßvater und noch weiter hinauf — waren Organisten, und auch er war ein solcher, und zwar der berühmteste seiner Familie. In seinem 12ten Jahre kam er auf die lateinische Schule in Glückstadt und genoß hier zugleich 5 Jahre lang den Unterricht des berühmten Organisten Franz Heinrich Müller im Gesang und Klavierspielen. Nach der Zeit nahm er noch zu Itzehoe bei dem Organisten Rosenbusch Unterricht in der Komposition und setzte das Studium derselben bis in sein 20stes Jahr mit vielem Eifer fort. Hierauf hielt er sich 4 Jahre lang zu seiner Ausbildung, besonders des berühmten Lübeck (s. vorhergehenden Art.) wegen, in Hamburg auf und ward endlich 1706 als Organist an der Nikolaikirche nach Flensburg berufen, wo er denn auch, ganz seinem Berufe sich widmend und mit Komposition sich beschäftigend, bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Besitze eines ausgebreiteten Rufes fortlebte. — Bekannt wurde von ihm: ein Jahrgang Kirchenmusiken für 2 Soprane und Baß mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Orgel, ein Passions-Oratorium für 5 Singstimmen und 9 Instrumente, und 12 Klaviersuiten. Gedruckt ist wahrscheinlich von diesen Sachen Nichts.

Lührß, Carl, geb. zu Schwerin (Mecklenburg) am 7. April 1824, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, der Hofmusikus und Schloß-organist in seiner Vaterstadt war, und konnte schon in seinem 10ten Jahre als Klavierspieler öffentlich auftreten. Als er 16 Jahre alt war, schickte man ihn zu weiterer Ausbildung nach Berlin und er wurde Eleve der königl. Akademie. Nach Beendigung des Cursus an genanntem Institut hatte L. das Glück, die Bekanntschaft Mendelssohn's zu machen, der damals zeitweise in Berlin verweilte, und erhielt von diesem Meister die Erlaubniß, ihm seine Arbeiten zur Prüfung vorlegen zu dürfen. Daß sich Mendelssohn überhaupt weiter für L. interessirte, beweis't der Umstand, daß er in London (wohin er zur Aufführung seines „Elias" gegangen war) einige Klaviersachen von L. zum Druck brachte. — Im Winter 1845 auf 1846 wurde L. der Antrag gemacht, nach Rom zu gehen, um dort im Hause der Frau von Scheremeteff als Musikmeister zu fungiren; er zögerte nicht, den Antrag anzunehmen und blieb in der „ewigen Stadt" bis in den Mai des Jahres 1848, gesellschaftlich gut gestellt und im anregendsten Verkehr mit der künstlerischen Welt. Nach der Zeit lebte er etwa ein Jahr in Schwerin, gab dort Musik- und vorzugsweise Gesangsstunden und komponirte fleißig. Darauf siedelte er ein für alle Mal nach Berlin über, fing dort an Musikunterricht zu ertheilen und eine seiner ersten Schülerinnen wurde seine Frau (im J. 1853). Durch diese Heirath in eine ziemlich unabhängige Lage gekommen, gab er das Lektioniren auf und beschäftigte sich nur noch mit Komposition; Berlin ist auch gegenwärtig noch sein Aufenthaltsort. — Von seinen Arbeiten, die mancherlei Tüchtiges und Ehrenwerthes enthalten, sind erschienen: Lieder und Gesänge, Salonsachen für Pianoforte, Sonaten für Klavier und für Klavier und Violine, ein Klavier-Trio und Klavier-Quartett u. s. w. — Zwei Sinfonien von ihm (in Es-Dur und in D-moll) wurden in Leipzig aufgeführt, von denen die erstere besser gefiel als die letztere, und in Schwerin der 103te Psalm für Soli, Chor und Orchester.

Lüstner, Ignaz Peter, am 22. December 1792 zu Poischwitz bei Jauer in Schlesien geb., erhielt den ersten wissenschaftlichen und musikalischen Unterricht von seinem Vater, welcher Lehrer an der katholischen Schule in Poischwitz war. Schon in seinem 12ten Jahre konnte sich L. in einem öffentlichen Konzerte auf der Klarinette hören lassen, widmete sich jedoch nachher vorzugsweise dem Studium der Violine. Um zu weiterer Ausbildung in der Kunst zu gelangen, kam er 1814 nach Breslau; doch führte ihn der Befreiungskrieg bald mit dem preußischen Heere nach Frankreich und er sah Paris, wo er sich mit vielen Künstlern bekannt machte. Im J. 1815 nach Schlesien zurückgekehrt, lebte er hierauf ungefähr 2 Jahre lang als Musiklehrer in Breslau; darauf ward er 1817 bei dem Grafen Henkel von Donnersmark für das von demselben unterhaltene Quartett engagirt. In dieser Stellung blieb er aber nur anderthalb Jahre und ging dann 1819 von Breslau in die Dienste des Fürsten von Karolath-Schönaich als Kammermusikus (erster Violinist). Nach 5 Jahren, die L. zu den glücklichsten seines Lebens zählte, wurde die Kapelle zu Karolath aufgelös't, und er kehrte wieder nach Breslau zurück, wo er bald eine Anstellung im Theaterorchester fand

und überhaupt bis heute immer geblieben ist. Im J. 1844 errichtete er ein Institut für Violinspiel, wie er denn von jeher als Lehrer ungemein gerühmt wurde, und später veranstaltete er mit seinen Söhnen Carl, Otto und Louis, die sich zu tüchtigen Musikern gebildet hatten, besuchte Quartett-Soireen. Von der Beliebtheit L's in Breslau und weiteren schlesischen Kreisen giebt ein Zeugniß, daß, als er 1854 im Winter das Unglück hattte, die Hand zu brechen, von nah und fern der lobenswürdigste Eifer sich kund gab, dem wackern Künstler mit seiner zahlreichen Familie die thatsächlichste Unterstützung zu gewähren. — Ein jüngerer Bruder L's, Carl mit Vornamen und geb. am 26. Januar 1801 zu Poischwitz, ist ebenfalls ein tüchtiger Violinspieler. Auch er war in der Kapelle zu Karolath engagirt, kehrte aber mit seinem Bruder nach Auflösung dieses Instituts nach Breslau zurück und lebte fortan daselbst.

Luge, Franz, geb. zu Oppeln, wo sein Vater Stadtmusikus war, im J. 1776 und gest. daselbst am 12. April 1828 als Regenschori an der katholischen Pfarrkirche und Gesanglehrer am Gymnasium. Besonders gerühmt wurde er als gründlicher Musiklehrer und tüchtiger Dirigent. — Sein Bruder, Carl L., wurde vom Vater zum Violinspieler gebildet, und kam gegen 1805 nach Breslau, wo er um 1807 Correpetitor und nicht lange darauf Musikdirektor am Theater wurde. Diese letztere Stellung bekleidete er noch in der Mitte der dreißiger Jahre und galt auch um diese Zeit als der beste Violinspieler Breslau's, dessen schöner Ton und ausdrucksvoller Vortrag allgemein anerkannt wurden. Als sein bester Schüler ist Panofka zu nennen. — Er hat Mehreres für sein Instrument komponirt, z. E. Variationen über ein Thema von Himmel und 1814 erschien auch von ihm der Klavierauszug von Weigl's Operette „Das Dorf im Gebirge".

Lugubre, (ital.), traurig, düster, eine Vortragsbezeichnung, die wohl keiner nähern Erklärung bedarf.

Luiz, Franzisko, ein portugiesischer Mönch und Kapellmeister an der Cathedrale zu Lissabon, auch geb. daselbst und gest. am 27. September 1693, war von seinen Landsleuten als theoretischer und praktischer Musiker sehr hoch geschätzt. Er hinterließ in Mscrpt. Kirchenstücke und Villanellen.

Lulli oder **Lully,** Giovanni Battista, der Begründer der französischen großen Oper, geb. zu Florenz (nach einer andern Version in der Nähe dieser Stadt) im J. 1633. Ueber seine Herkunft sind verschiedene Angaben im Schwange: nach der einen war er der Sohn eines Müllers, nach der andern aber der Sprößling eines Edelmannes. Fétis stimmt für die letztere Annahme und führt die Naturalisationsakte L's, seinen Heirathscontrakt und eine Stelle aus der Gazette de France vom Jahre 1661 an, wo L. überall „florentinischer Edelmann" genannt wird. — Er war 13 Jahre alt geworden und hatte von einem Mönch Lesen, Schreiben und ein wenig Guitarrespielen gelernt, als der Ritter von Guise, der grade damals in Italien reis'te, ihn kennen lernte, Gefallen an seinem lebhaften Geiste fand und ihm den Vorschlag machte, mit nach Frankreich zu gehen. Dies geschah denn auch und L. wurde im Haushalte der Mademoiselle von Montpensier (Nichte des Königs Ludwig XIV.) untergebracht, aber nur als Küchenjunge. Seine freie Zeit benutzte er, um sich auf einer

schlechten Violine zu amüsiren, und als er einst bei seinen Uebungen von dem Grafen von Nogent überrascht wurde, machte dieser, erstaunt über die Anlagen des Küchenjungen, der Prinzessin Meldung davon, und L. erhielt einen ordentlichen Lehrer, worauf er dann bei der Privatmusik der Prinzessin angestellt wurde. Bald wurde er durch sein Spiel ebenso wie durch die Komposition von Gesängen (Airs) bekannt und berühmt; als er sich aber einst hatte einfallen lassen, ein solches Air auf einige gegen die Prinzessin gerichtete satyrische Verse zu verfassen, erhielt er seine Entlassung aus deren Diensten. - Mittlerweile hatte er auch Klavierspielen und Komposition unter der Leitung von Metru, Roberdet und Gigault, Organisten an der Kirche St. Nicolas-des-Champs, studirt (wie Fétis herausgebracht hat) und erhielt, bald nachdem er den Dienst der Prinzessin von Montpensier quittirt hatte, eine Stelle bei den Vingt-quatre Violons, oder der Grande bande (der Kapelle) Ludwigs XIV. Die specielle Gunst dieses Monarchen erwarb er sich durch verschiedene Kompositionen und in der Folge (1652) wurde ihm auch die Leitung einer neu für ihn gestifteten Musiktruppe (zum Unterschiede von der grande bande die „petits Violons" genannt) anvertrauet. Diese übte er tüchtig ein, schrieb ansprechende Sachen für sie und brachte es bald dahin, mit ihr den Ruhm der alten Vierundzwanziger zu verdunkeln. — Nun war er auch bald für die Hoffestlichkeiten thätig, welche Ballets oder Mascarades genannt wurden und aus Tänzen mit dazwischengestreuten Versen bestanden. Selbst der König tanzte in denselben mit und also natürlich auch überhaupt Viele vom Hofe. L., nebenbei daß er tanzend mitwirkte, hatte zuerst für diese Ballette mehrere einzelne Tanzstücke geliefert, von 1658 an bis 1672 aber verfaßte er zu dergleichen Divertissements die ganze Musik und es entstanden so z. E. die Ballets „Alcidione" (die Verse darin sind von Benserade), „L'Amour déguisé", „Hercule amoureux", „les sept Planètes", „la Raillerie", „le Ballet des Arts" u. v. A. Im J. 1664 verband er sich auch mit Molière und schrieb die Musik zu dessen „Princesse d'Élide", „L'Amour médecin", „Monsieur de Pourceaugnac", „le Bourgeois-gentilhomme" u. s. w. Er hielt es selbst nicht unter seiner Würde auf Molière's Theater als Possenreißer aufzutreten und das Publikum durch allerhand Lazzi zu amüsiren; so spielte er 1669 die Rolle des Pourceaugnac, und 1670 die des Mufti im „Bourgeois-gentilhomme". Dabei stieg er in der Gunst Ludwigs XIV. mehr und mehr; dieser wollte bald gar keine andere Musik als die L's hören, machte ihn zum Surintendanten aller seiner Kapellen, übertrug ihm noch andere einträgliche Hofämter und honorirte seine Arbeiten reichlichst. Im J. 1672 endlich erhielt er das Privilegium zur Errichtung eines Operntheaters (einer sog. Académie royale de musique), ein Unternehmen, welches schon früher einmal durch den Abbé Perrin und den Komponisten Lambert versucht worden war, ohne aber zu glücken. L. war es vorbehalten, vermöge seiner einflußreichen Stellung und seiner in der That auch größeren Fähigkeiten, den Franzosen eine eigene Oper zu geben und somit war jetzt in seinem vierzigsten Jahre, seine Wirksamkeit in ein Stadium getreten, von dem ab sich eigentlich erst seine kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit datirt und an das eine der unläugbar wichtigsten Entwickelungen der Tonkunst geknüpft ist.

Mit aller Energie widmete L. sich seinem Unternehmen und war ihm sozusagen Alles in Allem: er war nicht nur als Kompositeur thätig, sondern er schuf sich auch selber sein Orchester, instruirte seine Operisten in der Aktion und im Gesang und war sowohl Maschinist wie auch Ballet- und Kapellmeister. Seine Thätigkeit war denn auch vom glücklichsten Erfolge gekrönt. Die erste Oper, welche aufgeführt wurde, war: „Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus" (1672); sie ist jedoch nichts als ein Pasticcio, aus den beliebtesten Stücken seiner früher komponirten Ballets, Divertissements und Komödien zusammengesetzt. Von 1683 bis 1687 nun folgten die Opern: „Cadmus", „Alceste", „Thésée", ‚Atys", „Isis", „Psyche", „Bellérophon", „Proserpine", „Persée", „Phaëton", „Amadis", „Roland", „Armide", „Acis et Galatée", nebst den Ballets und Divertissements „Le Carnaval", „Le Triomphe de l'Amour", „l'Idylle de la Paix et l'Églogue de Versailles" und „le Temple de la Paix". In der Oper „Achille et Polyxène" sind nur einige Stücke des ersten Aktes von ihm, das Uebrige ist von Colasse; sie wurde 1677 aufgeführt und fälschlich knüpft man an sie die Anekdote, welche in der That zu „Armide" (1686 gegeben) gehört: daß L., vor der Vorstellung erkrankt, von seinem Beichtvater veranlaßt worden sei, die Partitur, als ein Teufelswerk, in's Feuer zu werfen, und daß er, als der Prinz von Conti ihm deswegen Vorwürfe machte, erwiedert habe: „Beruhigen Sie sich, mein Prinz, ich wußte wohl was ich that, — ich hatte ja noch eine Abschrift von dem Werke". Die Texte zu den meisten der oben genannten Opern sind von Quinault; nur der zu „Bellérophon" ist von Pierre Corneille und, wie man sagt, der zu „Thésée" von Fontenelle und Corneille. Gegen diese seine Librettisten soll er mit dem unerträglichsten Eigensinn und Despotismus verfahren sein; nicht nur daß er den ganzen Plan des Sujets scharf prüfte, discutirte und oft änderte, sondern auch um die speciellere Ausführung in Beziehung auf die Versification, Wahl der Ausdrücke und Gedanken u. s. w. bekümmerte er sich auf's Minutiöseste und Peinlichste. Man erzählt u. A., daß Corneille zum „Bellérophon", der 5—600 Verse hat, mehr als 2000 Verse hat schreiben müssen und daß Quinault ganze Scenen des „Phaëton" zwanzig Mal zur Umänderung zurück erhalten hat. — Im Januar des J. 1687 dirigirte L. ein von ihm zur Feier der Genesung Ludwigs XIV. von einer Krankheit komponirtes Te Deum und schlug sich beim Taktiren mit seinem Stocke heftig an die Fußzehe; ein kleines Geschwür bildete sich anfangs, welches aber — nach L's vielfach aufgeregtem und ausschweifendem Lebenswandel — sich zur vollkommenen Unheilbarkeit ausbildete und auch endlich am 22. März des Jahres 1687, im 54sten Jahre seines Alters, seinen Tod herbeiführte. Er hinterließ ein sehr beträchtliches Vermögen und seine Familie ließ ihm in einer Kapelle der „Petits-Pères" (auf der Place des Victoires) ein prachtvolles Mausoleum (mit lobrednerischem Epitaph, von Santeuil verfaßt) errichten. — L's Persönlichkeit war, nach einer Schilderung eines Zeitgenossen (Sénecé's, Kammerdieners der Königin von Frankreich und auch Dichters), eine nichts weniger als einnehmende; er war von kleiner Statur, üblen Zügen und vernachlässigtem Aeußern; seine Augen waren klein und rothgerändert, konnten aber

Funken von Geist und Bosheit sprühen; über das ganze Gesicht war ein Charakter von Spaßhaftigkeit und über der ganzen Person etwas Bizarres und stets Unruhiges verbreitet. In diesem unschönen Körper wohnte aber auch eine unschöne Seele. Kriechend gegen Höherstehende, deren Protektion ihm nützen konnte, war er unverschämt und brutal mit jedem Andern. Der Einfluß, den er bei Hofe hatte, gab ihm eine Macht, welche er sehr oft mißbrauchte um Den zu demüthigen oder zu stürzen, der ihm zu widerstehen wagte. Gegen seine Sänger und Musiker verfuhr er vollkommen tyrannisch und es ist mehr als ein Mal vorgekommen, daß er einem falsch Spielenden sein eigenes Instrument auf dem Rücken zerschlug. Als seine „Armide" gegeben werden sollte, wurde die Aufführung durch die Unpäßlichkeit der Sängerin Rochvis aufgehalten; gedrängt und eingeschüchtert durch L., mußte sie gestehen, daß sie Mutter sei, und als auf die Frage: wer der Verführer sei? er keine Antwort erhielt, gab der Tyrann der Unglücklichen einen Fußtritt, demzufolge eine fausse couche eintrat. Undankbar gegen seine besten Freunde und nur mit seinen eigenen Interessen beschäftigt, ohne danach zu fragen, ob er die Anderer beeinträchtigte, hatte er sich auch mit Molière verfeindet, indem er die besten Stücke der Divertissements, Komödien u. s. w., die er für Molière's Theater komponirt hatte, frank und frei für seine erste Oper „Les Fêtes de l'Amour etc." benutzte. Und kaum war der große Lustspieldichter gestorben, als L. dessen Truppe von dem Theater des Palais-Royal verwies und dies für seine Opernvorstellungen in Beschlag nahm. — L's Geltung als Komponist war weit ausgebreitet. Seine Kirchensachen, deren er manche schrieb, waren wenigstens in Frankreich angesehen; seine Sinfonien pflegten die italienischen Opernkomponisten vor ihren Opern aufführen zu lassen, bis zuerst Alessandro Scarlatti entschieden davon abging und zu seinen Opern selbst Ouvertüren schrieb. Seine Opern aber haben ein Jahrhundert lang, bis auf Gluck, in Frankreich den ersten Rang behauptet, und nur in denen Rameau's gewichtige Nebenbuhler gefunden. Uebrigens mag hier Einiges von dem Platz finden, was ein geistreicher Musikschriftsteller (Marx) über L. als Opernkomponisten sagt. „An seinen (L's) Namen knüpft sich eine große Vorstellung und man muß anerkennen, daß er seinem Berufe genug gethan und seinen Ruhm eben dadurch vollkommen verdient hat vor Anderen, die vielleicht musikalisch begabter und auch der Zahl der Produktionen nach fruchtbarer und fleißiger waren. Will man aber seine Werke weder blindlings überschätzen, noch bei ihrem endlichen Anblicke seine abstrakten Erwartungen getäuscht finden, so muß man die Aufgabe L's und seiner Zeit in das Auge fassen. Die Oper war an Ludwigs XIV. Hofe nichts als eine Hoffestlichkeit und konnte nichts Anderes sein. Dem Fürsten dicke Schmeicheleien vorzuspielen, ihm überraschende, blendende, aus dem Gewöhnlichen heraustretende Schauspiele zu geben, alle Künste zu seinem Ergötzen zu vereinen, war der nächste Zweck. Unter der glänzenden Maske aller Götter, Feeen und Helden des Alterthums und der romantischen Zeit spielten und prunkten die Neigungen, Begriffe, die Persönlichkeiten der Hofherren und Damen. Darüber hinauszugehen, aus der geistreichen Maskerade Ernst zu machen, lag nicht in den damaligen Köpfen .... Wer also „Wahrheit und nichts als Wahrheit" sucht,

muß sie nicht am Hofe Ludwigs XIV. und bei Lulli suchen, findet sie aber auch in jener Periode der Oper an keinem andern Orte, oder auch nur ein offenes Streben nach ihr. Die üppigen Höfe Oberitaliens, besonders die Mediceäer, waren darin Ludwig vorangegangen, und die deutschen Höfe von München, Wien, Berlin u. A. folgten. Erst in Gluck wurde „Die Oper eine Wahrheit“ und leider auch nicht auf lange. Diesem hohen Ziele war aber auch L's und seiner Zeitgenossen Musik in der That noch nicht gewachsen, und am wenigsten, wenn eine wahrhaft dramatische Aufgabe zu lösen war. In einzelnen lyrischen Momenten konnte das Talent des Musikers vollgenügen. Um aber die Diktion eines ganzen Drama's mit Erfolg wiederzugeben, dazu hätten Recitativ und Arie, Duett und Chor eine reife Form bereits erlangt haben müssen, und dazu war es noch nicht gekommen, eben weil jene Tendenz zu wahrhaft dramatischer Diktion in den Musikern noch nicht rege geworden, oder vielmehr seit der Stiftung der Oper wieder entschwunden war. L., bei allem Despotismus gegen seine Dichter, diente doch als ein Leibeigener ihren Worten. Er wußte nicht seine Weisen frei mit ihnen zu vermählen, sondern trachtete nur immer, den Text wiederzugeben, wie er ihn endlich angenommen hatte. Daher mischt er, um dem deklamatorischen Rhythmus nachzukommen, unaufhörlich zwei- und dreitheilige Taktarten, so daß die eigenthümliche Kraft einer jeden nie zu voller Wirkung kommen kann, wie die Musik fordert. Daher fließen Recitativ und Arie (oder vielmehr Arioso) bei ihm meist bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander, so daß dem erstern die rapide Gewalt musikalischer Sprache, dem letztern die Einwirkung eines bestimmt sich aussprechenden Tonstückes entgeht. Daher hält sich sein Gesang meistentheils in der engern Sphäre rhetorischer Deklamation und es ist unbegriffen geblieben, daß derselbe Ausdruck bei denselben Worten im Gesange ungleich mächtigere, oft ganz andere Accente hervorrufen kann, als in der Rede; daß eine bloße Notirung der Redeaccente nur eine trockene, dürftige, larmoyante, nicht die lebendig blühende Wahrheit geben kann, die der Dichter in sich getragen und der Musiker zu erheben und neubeseelt zu verklären hat. Da nun einmal der Gesang dienend geworden ist, muß auch die Begleitung sich unterordnen; sie geht meist in planer Vierstimmigkeit mit der Singstimme, und in den Recitativen liegt der Baß fortwährend in faulen langen Noten auf der Lauer, um sich über der und der Silbe weiter zu wälzen, oder in das Accompagnement eines Arioso überzugehen. Selten wird im Ritornell etwas Bestimmtes (z. B. durch eine Achtelfigur in Oktaven eine stürmische Bewegung) angedeutet. Nur in Chören und Tänzen breitet sich die Musik etwas genügender (öfters auch zum Uebergenügen) aus; denn hier war „Festin“, hier sollte Musik gemacht werden und die dramatische Diktion legte hier ihr gebieterisches Scepter nieder. Hier bediente sich auch L. öfters beliebter Tanz- oder Liedweisen, die er aus dem Volksleben aufgriff, oder seinen früheren Arbeiten entlehnte; in den eigentlich dramatischen Scenen dürfte das nie oder nur selten geschehen sein, denn in ihnen hat, so viel wir L. aus seinen Werken kennen (und die geben sicherer Auskunft als Zeitgenossen oder gar Spätergeborene), meist das Wort den Ton diktirt, — und wo einmal die Musik in den Arien über dasselbe hin-

ausgeht, da sehen wir auch nichts als eine durch den Text etwa veranlaßte kleine Passage (selten), oder den ganz gewöhnlichsten italienischen Formalismus damaliger Zeit (wie man ihn schon in Carissimi antrifft), oder endlich einzelne, den Franzosen bis auf heute eigene verzwickte Wendungen (z. B. der Terz oder Quinte des Dominantakkordes in die Quinte statt Oktave oder Terz des tonischen Dreiklangs), die der kluge Florentiner wohl seinen Leuten zu Gefallen brauchte, oder auch unbewußt sich angewöhnt hatte. Durch diese Dienstbarkeit machte sich L. zum Herrn der französischen Oper; in seinen Werken lebte der Grundgedanke derselben, und nicht ohne zureichenden Grund haben die Franzosen hundert Jahre an ihm festgehalten, bis Gluck in höherem Sinne und mit höherer Kraft die Vollendung brachte." — Mit Madelaine, der Tochter des Komponisten und Hofmusikdirektors Lambert, hatte L. drei Söhne: Louis, Jean Baptiste und Jean Louis, welche alle von ihm musikalisch gebildet wurden. Louis wurde zu Paris am 4. August 1664 geb. und war noch im J. 1713 am Leben; das Jahr seines Todes ist nicht anzugeben. Mit seinen beiden Brüdern schrieb er die dreiaktige Oper „Zéphire et Flora", die 1688 gegeben wurde, und „Orphée", welche 1690 zur Aufführung kam, aber kein Glück machte. Dann verfaßte er noch in Gemeinschaft mit Marais „Alcide ou le Triomphe d'Hercule", und mit Colasse das „Ballet des Saisons". Allein gab er 1703 eine Cantate: „Le Triomphe de la Raison". — Der zweite Sohn, wie der Vater Jean Baptiste geheißen, wurde im August des Jahres 1665 geb., machte im Seminar St. Sulpice theologische Studien und erhielt nachgehends die Abtey St. Hilaire bei Narbonne. Gestorben ist er zu St. Cloud am 9. Juni 1701. Außer seinen Beiträgen zur oben angeführten Oper „Orphée" führt man noch Cantaten und Sinfonien seiner Komposition an. — Der jüngste der Brüder, Jean Louis, wurde im J. 1667 geb., starb aber schon am 28. December 1688, nachdem er nur wenig über ein Jahr lang die ihm übertragenen Hofämter seines Vaters (welche nachgehends an seinen ältesten Bruder übergingen) verwaltet hatte. Außerdem, daß er an der oben angeführten Oper „Zéphire et Flore" Antheil hatte, weiß man weiter Nichts von etwaigen Kompositionen von ihm.

Lu-lu ist das musikalische Gesetzbuch der Chinesen, d. h. dasjenige Buch, in welchem ihr ganzes Tonsystem aufgezeichnet und gleichsam vorgeschrieben ist. Der Name Lu-lu kommt ohne Zweifel daher, weil bei den Chinesen der Ton Lu heißt (oder Lü).

Lumbye, H. C., 1808 in Kopenhagen geb. und auch gegenwärtig noch daselbst lebend als Direktor eines guteingeübten Orchesters, welches sich in öffentlichen Localen (namentlich dem berühmten „Tivoli") producirt. L. gehört zu den beliebtesten Tanzkomponisten der neuern Zeit und viele seiner Sachen haben eine weite Verbreitung gefunden.

Lungenhiebe nennen die Orgelbauer gewöhnlich diejenigen Hülfsmittel, durch welche der Wind von den Pfeifen auf eine unerlaubte Weise abgeleitet wird. Es giebt deren verschiedene: Oeffnung der Windladen durch Löcher, Verstopfung der Canzellen u. s. w.

Luogo, s. Loco.

Lupacchino, (spr. —kino), Bernardo, Nachfolger Animuccia's in der Kapellmeisterstelle der Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom (1552); ward aber abgesetzt im J. 1555, wo bekanntlich Palestrina an seine Stelle trat. Baini sagt von ihm, daß er nach den täglichen Studien seiner Kunst, in welcher er sehr gewandt war, den Tafelfreuden dergestalt gehuldigt habe, daß er darüber seinen Dienst versäumte, weshalb er denn auch desselben verlustig wurde. Pitoni sagt von L. (der übrigens zuweilen auch Lupagino genannt ist), daß er ein vorzüglicher Gesanglehrer gewesen sei und vortreffliche Solfeggi und Ricercari für 2 Stimmen verfaßt habe. Außerdem erschienen noch von ihm in den Jahren 1546, 1547 und 1549 mehrere Bücher vier- und fünfstimmiger Madrigalen; dergleichen Arbeiten von ihm findet man auch in einer von Gardana 1559 zu Venedig herausgegebenen Collection.

Lupi. In vielen Kompositions-Sammlungen des 16ten Jahrhunderts finden sich Stücke mit L. bezeichnet, und es ist wahrscheinlich, daß es drei, oder wenigstens zwei Tonsetzer dieses Namens gegeben hat. Zuweilen sind die Bezeichnungen ziemlich klar, so daß die Namen nicht verwechselt werden können, und man trifft einen Lupus Lupi, einen Jean Lupi und einen Didier Lupi. Vielleicht sind die beiden ersteren auch eine und dieselbe Person, der man statt des Vornamens Jean zuweilen auch den Beinamen Lupus (der Wolf) gab. Gewiß ist wenigstens, daß Lupus Lupi und Jean Lupi (seien sie nun eine und dieselbe Person, oder nicht) um 1530 gelebt haben. Didier L. scheint etwas später geblüht zu haben, denn seine Arbeiten sind von 1548—1575 publicirt worden. Sparsame und interesselose Nachrichten über ihn findet man in Duverdier's „Bibliothèque"; Rabelais erwähnt ihn als einen derjenigen französischen Musiker, welche in der Mitte des 16ten Jahrhunderts Berühmtheiten waren. Lupus L. wird von Hermann Finck in seinem Werk „Practica musica" lobend angeführt. Von Jean L. befinden sich Messen in den Manuscript-Bänden des päbstlichen Kapell-Archivs, und Motetten in der Sammlung „Motetti del Frutto" (Venedig, 1544). — Von Lupus L. befindet sich eine Motette „Panis quem ego dabo" in den „Motetti del Fiore" (Venedig, 1532); ferner enthält Salblinger's „Concentus" Motetten von ihm und ferner ist auch die: „Hierusalem luge", welche sich in den „Musicales Motetos etc." (Paris, 1534, bei Attaignant) befindet, wahrscheinlich von ihm, trotzdem sie nur mit dem Namen Lupus bezeichnet ist. — Von Didier L. kennt man: „Chansons spirituelles de Guill. Guerret mises en musique à quatre parties" (Lyon, 1548, in einer zweiten Auflage Paris, 1571) und „Trente Psalmes de David à 4 voix" (Lyon, 1571). In dem zweiten Buche des „Recueil des recueils de chansons composées à quatre parties par plusieurs auteurs" (Paris, 1564) finden sich zwei dieser Psalmen unter dem Namen Luppi.

Lupot, (spr. Lüpoh), Nicolas, ein sehr geschätzter Geigenmacher neuerer Zeit, wurde im J. 1758 zu Stuttgart geb., wo sein Vater (ein Franzose) Instrumentenmacher des Herzogs von Würtemberg war. Als Nicolas 9 Jahre alt war, kam er mit seinem Vater nach Orleans, wo dieser sich etablirte; er

selber (Nicolas) ging 1794 nach Paris, wurde Instrumentenmacher des Conservatoriums und später auch der Kapelle Napoleons und der wiedereingesetzten Bourbons. Gestorben ist er zu Paris am 13. August 1824, den Namen des „französischen Stadivarius" hinterlassend. Sein würdiger Nachfolger war sein Schüler und Schwiegersohn C. F. Gand.

Lupus, s. Lupi und Lopez.

Luscinius, s. Nachtigall.

Lusingando, (ital.) — einschmeichelnd, sanft, zart; eine Vortragsbezeichnung, die sich von selber erklärt. Man schreibt auch lusingante für lusingando, und dann auch wohl Lusinghevole.

Lustig, Jakob Wilhelm, ein weiland berühmter Orgelspieler und musikalischer Schriftsteller, wurde geb. zu Hamburg am 21. September 1706, und von seinem Vater, der Organist und Kirchenschreiber an der dortigen Michaeliskirche war, zuerst in der Musik und besonders im Orgelspielen unterrichtet. Schon in seinem 11ten Jahre konnte er den kränklichen Vater in seinem Amte unterstützen, und in seinem 16ten, als der Vater gestorben war, ward er Organist an einer Filialkirche. Darauf studirte er bei Matheson die Komposition, und Kunzen, sowie Telemann nahmen ebenfalls sich lehrend und berathend seiner an. Als 1728 die Organistenstelle an der Martinskirche zu Gröningen vacant wurde, meldete auch er sich und erhielt sie nach abgelegter Probe. Besonders um Händel zu sehen und zu hören, machte er 1734 eine Reise nach London. Zurückgekehrt nach Gröningen, widmete er nun alle seine Mußezeit der musikalischen Schriftstellerei und Komposition; verfaßte in holländischer Sprache mehrere didaktisch-theoretische Werke, übersetzte deren auch (von Anderen verfaßte) in's Holländische, z. B. Quanz's Flötenwerk, Marpurg's Klavierschule, Werkmeister's Orgelprobe u. s. w. und gab einige Gesang- und Klaviersachen heraus. Wann er gestorben ist, weiß man nicht; doch war er 1776 noch am Leben, denn in diesem Jahre gab er eine Uebersetzung von Burney's musikalischen Reisen heraus. — Seine Tochter, Dorothea, geb. zu Gröningen im J. 1737, erzog er zu einer guten Sängerin und Klavierspielerin, und seinen Sohn Hieronymus, zu Gröningen 1742 geb., ebenfalls zu einem tüchtigen Klavier- aber auch Orgelspieler und unterrichtete ihn in der Komposition. Derselbe habilitirte sich später in Amsterdam als Musiklehrer.

Luth, (spr. Lüth), französischer Name der Laute (s. d.).

Luther, Dr. Martin, geb. am 10. November 1483 zu Eisleben, gestorben daselbst am 18. Februar 1546 (aber in Wittenberg beerdigt). Von diesem großen Manne hier als Reformator zu reden, würde zu den außerwesentlichen Dingen gehören; eben so wenig ist ein musikalisches Lexikon der Platz für eine detaillirte Beschreibung seines Lebens überhaupt. Wir haben in unserm Buche nur von seinen Beziehungen zur Tonkunst, deren treuester Jünger und kräftigster Wortredner er war, zu reden. — Als Knabe, unter den Currendeschülern in Eisenach, verdiente er sich, wie bekannt, seinen Unterhalt durch Singen auf der Straße; als Mann spielte er Laute und Flöte und hörte nie auf, seine musikalischen Kenntnisse theoretisch sowohl wie praktisch zu erweitern. Er hatte eine schöne Stimme und machte sich häufig das Vergnügen, im Verein mit anderen ge-

schickten Sängern Motetten und sonstige geistliche Gesänge zu executiren. Seine große Musikliebe bezeugt u. A. ein Brief des churfürstl. sächsischen Hofkapellmeisters Joh. Walther (s. Forkel's Mus. Almanach, 1784), in dem es heißt: „So weiß und zeuge ich wahrhaftig, daß der heilige Mann Gottes Lutherus zu der Musika im Choral- und Figuralgesange große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen und oftmals gesehen, wie der theure Mann vom Singen so lustig und fröhlich im Geiste ward, daß er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden, und von der Musika so herrlich zu reden wußte". Als Komponist ist sein Andenken besonders lebendig geblieben durch die herrlichen und kräftigen Melodien, die er besonders zu seinen eigenen Kirchenliedern erfunden hat. Von diesen Melodien werden ihm gewöhnlich zugeschrieben: „Wir glauben all' an einen Gott ꝛc.", „Jesaia dem Propheten ꝛc.", „Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc.", „Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort ꝛc.", „Es wolle Gott uns gnädig sein ꝛc.", „Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.", „Es ist gewißlich an der Zeit ꝛc.", „Dies sind die heil'gen zehn Gebot ꝛc.", „Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc.", „Gelobet seist du, Jesu Christ ꝛc.", „Vom Himmel hoch da komm' ich her ꝛc.", „Komm heil'ger Geist ꝛc., „Mitten wir im Leben sind ꝛc.", „Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc.", „Vater unser im Himmelreich ꝛc." und „Christ, unser Herr, zum Jordan kam ꝛc."; allein nur die ersten 6 sind ganz in der Gestalt, wie wir sie noch besitzen, wirklich von ihm; die übrigen waren schon vor ihm da, und er hat nur die alten lateinischen Texte in's Deutsche übersetzt und zu seinem Texte die Melodien hie und da etwas geändert. Besonders ist dies der Fall in „Vater unser im Himmelreich", die eine sogenannte Bergkreyen-Melodie war. Die Choräle: „Sie ist mir lieb, die werthe Magd" und „Ein neues Lied wir heben an", die man auch schon in sein Gesangbuch aufgenommen hat, sind so wenig nach Melodie als nach Dichtung sein Eigenthum, sondern ganz untergeschobenes Gut. Die Melodie, „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" ist ebenfalls von ihm fast gar nicht geändert, sondern ganz in der Art, wie Wolf Heinz sie komponirte und Georg Rhaw 1544 herausgab, beibehalten worden. L's erstes und wirklich eigenthümliches Gesangbuch (1524) umfaßte ja auch nur 3 Bogen, auf denen zwar 8 Lieder, aber nur 5 Melodien gedruckt waren. Jetzt werden aus demselben noch gesungen: „Nun freut Euch lieben Christen" (aber meist verändert), und „Es ist das Heil uns kommen her", die Melodie des 11ten Psalms „Salvum me fac", ebenso, wie sie noch heutzutage in unseren Choralbüchern vorkommt. Nach dieser Melodie mußten in L's erster Liedersammlung auch „Ach Gott vom Himmel sieh' darein", „Es spricht der Unweisen Mund wohl", und „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir" gesungen werden. Von den wirklich lutherischen Melodien rühmt Walther besonders die: „Jesaia dem Propheten", wie nämlich Luther „alle Noten auf den Text nach dem richtigen Accent und Concent so meisterhaft wohl gerichtet habe". — Ueberzeugt, welch' mächtiges Hülfsmittel er zur vollständigen Durchsetzung seines großen Reformationsplanes in der Musik besaß, ließ er 1505 die beiden churfürstl. sächsischen Kapellmeister Conrad Rupff und den oben genannten Walther zu sich nach Wittenberg kommen und berathschlagte sich reiflich mit ihnen über den Zu-

stand und die mögliche Verbesserung des Kirchengesanges und namentlich über die 8 Kirchentöne. Das Resultat dieser Berathschlagungen war die Einführung der deutschen Messe und des deutschen Gesanges in Kirche und Schule (die Verbannung der Messe überhaupt aus der protestantischen Kirche ist jüngern Datums). Nun sorgte L. auch für die Verbesserung der öffentlichen Singchöre in den Städten: deutsche und lateinische und zwar meist mit der Religion in Verbindung stehende Lieder und Gesänge sollten auch auf den Straßen gehört werden. Er komponirte Manches zu dem Zwecke. Eine Sammlung seiner Motetten befindet sich noch auf der Bibliothek zu München, mit dem Titel: „Symphoniae jucundae 4 vocum, seu Motettae 52, cum praefatione Mart. Lutheri" (Wittenberg, 1538). — Von Luther's Ansichten und Gedanken über die Musik und Kunst überhaupt findet man eine nach Auswahl getroffene Zusammenstellung in der Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrgang 1804, pag. 497 ff., auch 1810, pag. 35. Führen wir hier nur einige davon an. In seinen bekannten Tischreden beginnt er u. A.: „Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica, der ist der Satan sehr feindt, damit man viel Anfechtungen und böse Gedanken vertreibet ꝛc."; dann heißt es an einem andern Orte: „Ich bin gar nicht der Meinung, daß durch's Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Obergeistliche vorgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienste dessen, der sie geschaffen ꝛc."; — „ein Pfarrer muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an ꝛc." — „Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musika erspart, indeß verthut man unnütz 30,000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musika erhalten, denn großen Potentaten und Regenten gebührt Solches, einzelne gemeine Privatleute können es nicht thun". — Ein Gedicht von L., „Frau Musika" überschrieben, steht u. A. auch in der allg. mus. Zeitung, Jahrgang 1811, pag. 426. — Sonst vergleiche man über Luther's Verdienste um die Musik noch: „Luther's geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über die Musika", von Groll (Berlin, 1817); „Die Lieder Luther's", gesammelt von Kosegarten und Rambach und „Ueber Luther's Verdienst um den Kirchengesang", von Rambach (Hamburg, 1813).

Lutzer, Jenny, eine vortreffliche deutsche Sängerin, wurde geb. zu Prag am 4. März 1816 und erhielt auch daselbst von einer Privatlehrerin den ersten Unterricht im Gesange. Ihr Vater, das schöne Talent seiner Tochter erkennend, siedelte diesem zu Liebe mit seiner ganzen Familie nach Wien über, damit Jenny hier bei Ciccimara ihre höhere Ausbildung finden könne. Ihr erstes öffentliches Auftreten hatte im J. 1832 statt und erhielt den glänzendsten Beifall; ihr eigentlicher Ruf jedoch datirt vom J. 1835 an, wo sie Kunstreisen zu machen begann. Am Kärnthnerthor-Theater in Wien engagirt, sang sie daselbst, ihre Urlaubszeit natürlich zu Gastrollen-Ausflügen benutzend, bis in die vierziger Jahre; dann verheirathete sie sich mit dem bekannten Dichter und Schriftsteller Franz Dingelstedt und ging mit diesem 1843 nach Stuttgart, 1850 nach München und endlich 1857 nach Weimar. Von der Bühne hat sie sich seit ihrer Verheirathung zurückgezogen. — In Coloratur- und höheren Soubrettenpartien

war sie sehr ausgezeichnet und wirkte ihr Gesang besonders durch die Lieblichkeit ihrer Stimme und durch eine seltene Bravour und Fertigkeit.

Lux, Friedrich, geb. zu Ruhla in Thüringen am 24. November 1820, erhielt den ersten Musikunterricht von seinen Vater, der Cantor war, und studirte nachgehends die Komposition bei Friedrich Schneider in Dessau. Nach Vollendung seiner Studien wurde er am Theater der letztgenannten Stadt als zweiter Musikdirektor angestellt, wirkte als solcher eine Reihe von Jahren und lebt gegenwärtig in Mainz, wo er eine Konzertmusikdirektor-Stelle bekleidet. — Als sehr wackerer Komponist hat er sich gezeigt in den Opern „Das Käthchen von Heilbronn" (nach Kleist's gleichnamigem Stücke) und „Rosamunde" (nach Körner's Trauerspiel), in Klaviersachen, Sinfonien und Liedern; von letzteren sind einige Hefte im Druck erschienen.

Luyton, Carl, Hoforganist Kaiser Rudolph's II., lebte von 1577—1611 in Prag, woselbst er in letztgenanntem Jahre starb. In der Zeit von 1579 bis ungefähr 1609 erschienen von ihm 5stimmige geistliche Gesänge, Lamentationen, 7stimmige Messen u. s. w.

Luzzasco Luzzaschi, (spr. —ki), berühmter Orgelspieler und Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, wurde zu Ferrara geb., wo er auch nachgehends am Hofe Herzog Alphonso's II. und als Organist an der Cathedrale angestellt war. Gestorben ist er in einem Alter von 62 Jahren. Claudio Merula betrachtete ihn als den größten italienischen Orgelspieler seiner Zeit, und Vincenzo Galilëi setzt ihn unter die bedeutendsten Tonmeister seiner ganzen Epoche überhaupt. Von 1576—1584 erschienen in Neapel, Venedig und Ferrara verschiedene Sammlungen 4- und 5stimmiger Madrigalen seiner Komposition. Er wird auch als einer von Denen angeführt, welche sich bestrebten, das enharmonische Tonsystem der Griechen wieder aufleben zu lassen und soll eine Art Klavier konstruirt haben, auf dem man Tonstücke sowohl des diatonischen und chromatischen Genre's, als auch des enharmonischen habe executiren können.

Luzzo, Francesco, ein italienischer Komponist, aus Venedig gebürtig, blühete um die Mitte des 17ten Jahrhunderts und schrieb u. A. die Opern: „Gl'Amori d'Alessandro magno" (1651), „Pericle effeminato" (1653), „l'Euridamante" (1654) und „il Medoro" (1658). Auch kennt man verschiedene Kirchensachen von ihm.

Lwoff, (Lvoff), Alexis, ein ausgezeichneter, auch in weiteren Kreisen bekannter russischer Musikdilettant, ist geb. zu Reval am 25. Mai 1799 als der Sohn eines russischen Staatsmannes. Seine in frühester Jugend sich zeigende Anlage für Musik sprach sich durch die Vorliebe für die Violine aus; im 7ten Jahre erhielt er den ersten Unterricht auf diesem Instrumente und machte in kurzer Zeit staunenswerthe Fortschritte, so daß er in seinem 8ten Jahre schon leichtere Quartette und Solo's auf's Trefflichste vorzutragen im Stande war. Seine musikalische Ausbildung wurde von seinem kunstliebenden Vater durch Zuziehung der besten Lehrer eifrig gefördert und als er nachgehends in den Militairdienst trat, fand er neben seinen Berufsgeschäften immer noch Zeit, die Kunst mit Fleiß und Leidenschaft zu betreiben. Sein Violinspiel vervollkommnete

sich mehr und mehr und namentlich excellirte er im Vortrage von Quartettmusik. Nach längeren Dienstleistungen im Ingenieurcorps wurde er zum Adjutanten des Grafen von Benkendorf und in der Folge zum General und Adjutanten des Kaisers Nikolaus ernannt. Sodann erhielt er im J. 1836 die Stelle als Direktor der kaiserl. Hofkirchensänger-Kapelle, welche Stelle vor ihm sein verstorbener Bruder Theodor L., ebenfalls ein tüchtiger Musiker, bekleidet hatte, der seinerseits wider dem bekannten Bortniansky (s. d.) im Amte nachfolgte. Wenn wir nicht irren, ist L. nachgehends auch Intendant der kaiserl. Hofmusik geworden. Als eifriger Freund und Beschützer der musikalischen Kunst lebt er gegenwärtig noch in Petersburg. — In Bezug auf seine kompositorische Thätigkeit ist L. besonders zu nennen als der Verfasser der bekannten russischen Volks-Hymne („Den Czaren schütze Gott", Text von Schukowsky); dann hat er verschiedene Kirchenstücke, Violinsachen, Militärmärsche u. s. w. und auch eine Oper „Undine" geliefert, welche vor einigen Jahren, außer in Petersburg, auch in Wien zur Aufführung kam. Endlich hat er auch Pergolese's Stabat mater mit moderner Instrumentirung und Chören versehen.

Lydisch, ist der Name einer der authentischen Tonarten der Griechen, die Plinius nebst der Dorischen und Phrygischen für die älteste hält. Nach Apulejus ist sie besonders zu Klagen und Trauerliedern geeignet. In ihrer Tonleiter sind die beiden halben Töne zwischen der vierten und fünften und zwischen der siebenten und achten Stufe enthalten; sie entspricht daher der Tonleiter f, g, a, h, c, d, e — f. Kirchenlieder in dieser Tonart haben sich seit der Reformation keine mehr erhalten, weil sich statt des in dieser Tonart ursprünglichen Tones h schon vor Jahrhunderten der Ton b eingeschlichen hat und daher das Lydische als eine versetzte Jonische Tonart gebraucht wurde.

Lyra, das älteste besaitete Instrument bei den Aegyptern und Griechen, das aber nicht Leyer genannt werden sollte, wie viele Deutsche thun, denn was wir Deutsche unter Leyer verstehen, die zwar im Lateinischen ebenfalls Lyra heißt, ist ein ganz anderes Instrument als jene alte Lyra. Man vergleiche den Art. Leyer. Die Lyra der Aegypter, welche für die älteste gehalten wird, soll (nach Apollodor) von dem ägyptischen Hermes entdeckt worden sein. Als der Nil nach einer Ueberschwemmung in seine Ufer zurückgetreten war, blieben auf dem Lande eine Menge Thiere liegen, unter anderen auch eine Schildkröte, deren Fleisch zum Theil verfault, zum Theil von der Sonne vertrocknet war, so daß nichts als die durch diese Vertrocknung ausgespannten und dadurch klingend gewordenen Sehnen und Spannadern unter der Schale übrig geblieben waren. Hermes stieß zufällig mit dem Fuße an die Schale dieser Schildkröte, und wurde durch den Klang so überrascht, daß er auf den Gedanken kam, ein musikalisches Instrument daraus zu verfertigen. So die Sage von der Erfindung der alten Lyra, und man kann sich nun leicht erklären, woher der lateinische Name Testudo und der griechische Chelys für dieses Instrument kommt. Anfangs hatte dasselbe nur 3 Saiten, seine Gestalt aber war verschieden, denn auch die dreieckige Lyra, aus welcher später die Harfe entstand, will man für eine Erfindung der Aegypter halten. Die Lyra des Anubis auf dem Mumienkasten in Wien hat 5 Saiten.

Die Griechen schrieben natürlich die Erfindung der Lyra ihrem Hermes (Merkur) zu. Nach Einigen verbesserte dieser, nach Anderen Apollo die Erfindung der ägyptischen Lyra, und setzte dieser eine 4te Saite zu. Diodorus Siculus erzählt, Apollo habe nach dem Wettstreite mit dem Marsyas aus Reue über die an Letzterm bewiesene Grausamkeit die Saiten an seiner Cyther zerrissen und somit die von ihm erfundenen Harmonien vertilgt. Hierauf hätten die Musen den Ton Mese, Linus den Ton Lichanos, Orpheus und Thamyris die Töne Hypate und Parhypate wieder erfunden, und aus diesen vier neuen Tönen und der dreisaitigen ägyptischen Lyra sei darauf das Hexachord und die siebensaitige Lyra der Griechen entstanden. Sonst wird auch ihre Erfindung dem Linus, Orpheus, Amphion, Terpander und allen Denjenigen zugeschrieben, welche Veränderungen mit ihr vornahmen; am häufigsten dem Arion und daher, weil dieser von der Insel Lesbos war, der Name lesbische Lyra. Die ersten Lyren des ägyptischen und griechischen Hermes waren mit Thiersehnen bezogen. Mit Bestimmtheit läßt sich angeben, daß die Zahl der Saiten zuletzt bis auf 11 vermehrt wurde. Sehr oft wird die Lyra bei den Alten auch Cyther genannt. Ob beide Instrumente einerlei oder von einander verschieden gewesen sind, hat bis jetzt noch nicht ausgemittelt werden können; wahrscheinlich aber ist das Letztere der Fall. Nach Einigen soll nämlich die Cyther ein aus mehreren einzelnen Stücken zusammengesetztes Instrument gewesen sein. Die beiden Seiten desselben waren in der Form von Ochsenhörnern gegen einander gekrümt, so daß ihr oberes Ende auswärts, das untere aber einwärts gebogen war. Bei der Lyra aber standen die beiden Hauptseiten weniger auseinander und der Bogen war gekrümmt wie eine Schildkrötenschale. Sie konnte nicht aufrecht gestellt, sondern mußte beim Spiele, welches durch Reißen der Saiten mit einem Plektrum oder bisweilen auch mit den bloßen Fingern geschah, zwischen den Knieen gehalten werden. Von der Lyra des Merkur wird erzählt, daß sie Korybas, der Sohn des Jasus und der Cybele, nach Phrygien gebracht habe, als er mit seinem Oheim Dardanus dahin ging. Nach Einigen wurde sie zu Lyrmessus aufbewahrt, wo sie Achilles bei Eroberung dieser Stadt erbeutete; nach anderen Mythen soll sie auch nach dem grausamen Tode des Orpheus, der sie von Apollo, so wie dieser vom Merkur erhalten hatte, auf Bitten der Musen von Jupiter unter die Gestirne versetzt worden sein. Indeß diente das Instrument den Alten Jahrtausende hindurch besonders zur Begleitung derjenigen Gesänge, welche sie zum Lobe der Götter und zum Andenken ihrer Helden sangen. Und noch heutzutage findet man es in der alten Gestalt und nur mit 7 Saiten bezogen zu gleichem Zwecke in Abyssinien und den angrenzenden Ländern. Ein Griffbrett hatte oder hat es nicht, auf welchem die Saiten zur Vervollständigung oder Erweiterung der Tonleiter verkürzt werden könnten. Es enthielt oder enthält demnach nicht mehr Töne als Saiten, die dann aber in verschiedenen Harmonien gestimmt werden, so daß auf mehreren der heutigen Lyren in dem bezeichneten Gegenden vollständige Harmonien ausgeführt werden können. Durch die verschiedene Zahl der Saiten, die verschiedene Form und die verschiedene Annahme der Erfindung dieses Instruments sind endlich auch, besonders auch in anderen Sprachen, ver-

schiedene Namen für dasselbe entstanden. Lyra hexachordis ist die 6saitige Lyra; L. lesbia die lesbische Lyra, oder die des Arion, von der schon oben gesprochen wurde; L. Pythagorae die Lyra des Pythagoras, welche die Form eines Dreifußes gehabt haben soll, also wahrscheinlich mit der ältern dreieckigen Lyra ziemlich gleich war. Diese heißt im Lateinischen L. triangularis. Ueber Lyra rustica oder tedesca, auch pagana, vergl. den Art. Leyer. Lyra barberina war eine von Giovanni Battista Doni (s. d.) zu Florenz erfundene Art Lyra, von welcher aber bis auf unsre Zeit keine bestimmten Nachrichten gekommen sind.

Lyra (Lira) **da Braccio,** (spr. —Bratscho), im Deutschen auch wohl schlechtweg die italienische Lyra genannt, ist ein veraltetes Bogeninstrument von der Größe und Gestalt der ehemaligen Tenorviolen (daher auch der Name L.-Viola), welches aber mit 7 Saiten bezogen war, von denen nur 5 über dem Griffbrette lagen. Die übrigen beiden liefen neben dem Griffbrette her und konnten also nur bloß, d. h. in ihrem Grundtone gebraucht werden. Auf dem Griffbrette befanden sich sogenannte Bunde, wie auf unserer Guitarre, durch welche die Scala der Saiten bestimmt wurde. Gewöhnlich spielte man zwei-, zuweilen auch dreistimmig auf dem Instrumente. Einer der größten Virtuosen darauf war Franz North. Jetzt ist, wie gesagt, das Instrument ganz vergessen.

Lyra (Lira) **da Gamba,** auch Lirone perfetto, d. h. vollkommen große Lyra, und Arci-Viola di Lira genannt, war ein Instrument, welches sich von dem im vorhergehenden Art. beschriebenen nur durch eine größere Dimension und durch eine größere Zahl von Saiten unterschied, welche dann verursachten, daß es ganz wie ein Violoncell behandelt werden mußte. Wahrscheinlich bediente man sich seiner hauptsächlich nur zum Vortrage der Mittelstimmen, wie denn auch Prätorius in seinem Syntagma (Th. II., pag. 49) ausdrücklich sagt, daß dazu noch ein Baß oder Diskant hätten gebraucht werden müssen. Die Zahl der Saiten war verschieden. Gewöhnlich war das Instrument im Ganzen mit 14 Saiten bezogen, von denen 12 auf und 2 neben dem Griffbrette lagen; jedoch fand man es auch mit 16 Saiten, und in dem Falle lagen 14 über, und 2 neben dem Griffbrette. So war denn natürlich auch der Tonumfang dieses Instruments größer als der des oben beschriebenen, namentlich gegen die Tiefe hin.

Lyre-Guitarre, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Frankreich erfundenes und dort besonders bei den Damen sehr beliebt gewesenes Saiteninstrument, welches ganz die Form der alten Lyra hat, nur daß es noch mit einem auch mit Bunden versehenen Griffbrette vermehrt ist, wodurch es denn auch hinsichtlich der Spielart unsrer Guitarre ganz gleichsteht. Wie diese ist es nämlich auch mit 6 Saiten bezogen, die in E, A, d, g, h und eingestrichen e gestimmt sind. Nur hinsichtlich des Tonumfangs unterscheidet es sich etwas von der gewöhnlichen Guitarre, indem es nämlich bis zum zweigestrichenen a hinauf gespielt werden kann. Das bringt jedoch, wie sich von selbst versteht, keine Verschiedenheit in die Spielart, und wer die Guitarre spielen kann, weiß auch die Lyre-Guitarre zu behandeln. Die Beliebtheit dieses Instruments bei den französischen Damen hat es sich hauptsächlich durch seine zierliche Form und auch dadurch erworben,

daß es mittels eines platten Fußes bequem auf die Zimmermöbel gestellt werden kann. Eine Abbildung seiner Gestalt, welcher zugleich eine tabellarische Anleitung zu seinem Spiele beigefügt ist, findet man in Nro. 47 des Jahrgangs 1801 der leipz. allg. mus. Zeitung.

Lyrisch ist in der Musik wie in der Poesie der vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange. Der Charakter des Lyrischen (im Allgemeinen) ist idealisirte Darstellung oder Objectivisirung bestimmter subjectiver Gefühle, als des Stoffes, in der Totalität einer vollendeten ästhetischen Form. Jene individuellen Gefühle aber sind nach ihrem Zusammenhange mit den höchsten Idealen der Menschheit geläuterte und rein menschliche Gefühle, so daß der lyrische Komponist wie der lyrische Dichter keine eigene Rolle hat, seine Person für sich ganz verschwindet, da durch ihn die Muse singt, und so, daß sich jedes gebildete menschliche Individuum in der Darstellung der Gefühle, als der seiner eigenen, wieder erkennt. Daher enthalten aber auch auf der andern Seite wieder die lyrischen Kompositionen gewissermaßen das deutlichste Portrait, die unzweideutigste Charakterschilderung des Tondichters selbst. Die ganze Unermeßlichkeit des Gefühlsvermögens kann in der lyrischen Musik ausgedrückt werden, und eben deshalb übt sie oft eine so allmächtig, wunderbar scheinende Wirkung auf den Hörer aus, wie z. B. das National- und Volkslied. — Die verschiedenen Arten der lyrischen Tondichtungen ergeben sich aus der mannichfaltigen Beschaffenheit ihres Darstellungsobjekts. Das Eigenthümliche, daß in ihnen der reine und unmittelbare Ton des subjektiven Gefühls enthalten ist, haben sie alle unter sich gemein; dieser Ton aber kann als Ton der Freude bis zur höchsten Stufe derselben, zum Ausdruck des Entzückens, und als Ton der Traurigkeit bis zur höchsten Steigerung derselben in der tiefsten Wehmuth, nach sehr verschiedenen Graden des Schwunges oder besser Rhythmus dieses Gefühls schattirt werden, und so entstehen in der Vokalmusik die Unterabtheilungen der lyrischen Komposition, gleichsam aufwärts steigend: Lied, Hymne, Motette, Cantate mit Inbegriff aller ihrer einzelnen Bestandtheile: Arie, Chor u. s. w. Das Madrigal gehört eigentlich nicht zur lyrischen Tondichtung, wie denn auch sein Text schon eine nur mehr prosodische Form hat, die bald lyrisch, bald lyrisch-elegisch, lyrisch-didaktisch und noch anders sein kann. In der reinen Instrumentalmusik gehören in solcher Weise und Folge zur lyrischen Gattung: der Tanz (in allen seinen Arten), das Rondo, die Sonate und im höhern Styl auch die Sinfonie. — Daß Lyrisch, Lyrik von Lyra abgeleitet ist, versteht sich eigentlich von selbst; mit der Lyra nämlich pflegten die Griechen die Gedichte zu begleiten, welche eben einen subjektiven Gefühlserguß zum Gegenstand und Inhalt hatten.

Lysander, ein altgriechischer Cytherspieler, zu Sicyon geboren. Aus einigen Stellen bei Athenäus geht hervor, daß er die Flageolet-Töne auf seinem Instrument entdeckt (von denen nach ihm Epigonos einen ausgedehntern Gebrauch machte) und daß er ferner die Instrumente Magadis und Sambuca vervollkommnet hat. Die Art dieser Vervollkommnung ist aber nicht näher zu bestimmen, wenigstens kann man sich nach dem Texte des Athenäus keine genaue Vorstellung davon machen.

M.

M. Dieser Buchstabe, der 12te in unsrem Alphabet, kommt in der Musik als Abbreviatur in verschiedener Bedeutung vor. Allein (M. oder m.) steht er gewöhnlich für mano oder main (spr. mäng) — Hand, z. B. m. d. und m. s. oder m. d. und m. g. = mano destra oder mano sinistra, oder main droite (spr. mäng droat) und main gauche (spr. — gohsch') — rechte und linke Hand. Bei Angabe des Tempo's nach Mälzel's oder eines Andern Metronom heißt er (M.) Metronom. Häufiger findet man ihn in der Zusammenstellung mit noch anderen Buchstaben, z. B. mf. = mezzo forte oder auch meno forte; mp. = mezzo oder meno piano; mv. = mezza voce u. s. w. (Man sehe den Art. Abbreviatur und die Erklärung der dadurch abgekürzten Wörter unter ihren eigenen Artikeln). — In der Orgelbauersprache, wo er am meisten zur nähern Bezeichnung der Manubrien vorkommt, bedeutet er gewöhnlich Manual, und zeigt an, daß der Registerzug, von welchem die Rede ist, zum Manuale gehört.

Ma, 1) ital. Conjunction = aber, allein, steht zuweilen in den Vortrags- oder Tempobezeichnungen, wenn dieselben näher bestimmt werden sollen; z. B. Allegro ma non troppo (oder tanto) = schnell oder rasch, aber nicht zu sehr, d. h. kürzer: nicht zu schnell; marcato ma non staccato = markirt aber nicht abgestoßen, und dergl. Fälle mehr. — 2) Eine der sogenannten Belgischen Silben (s. Alphabet).

Maanim oder **Minageghinim,** deutsch: Kugelpauke, war ein Klapper- oder vielmehr Rassel-Instrument der alten Hebräer, das aus einem länglich hohlen Körper (Art Cylinder) bestand, über welchem ein Drath oder eine Saite gespannt war, an der eine Reihe Kugeln hing, die, wenn man das Instrument bewegte oder spielte, was immer durch einen Stoß geschah, theils an einander selbst, theils an den Instrumenten-Corpus, jenen Cylinder, schlugen und auf solche Weise ein Gerassel und Geklapper verursachten, das natürlich aber wenig Musikalisches hatte. Im Grunde gebrauchten auch die Hebräer, und unter ihnen besonders die Frauen, bei denen das Instrument seines leichten Traktaments wegen sehr beliebt war, dasselbe hauptsächlich nur zur Accentuirung des Rhythmus bei Märschen, Tänzen, Volksgesängen u. s. w.

Maaß, Johann Gebhard Ehrenreich, geb. zu Krottdorf im Halberstädtischen am 26. Februar 1766, und gest. am 23. December 1823 zu Halle, wo er seit 1791 erst als außerordentlicher, nachher als ordentlicher Professor der Philosophie angestellt und als gewandter Denker und allgemein geachteter Lehrer sehr thätig war, besaß zugleich viele und gründliche musikalische Kenntnisse und hat sich auch als musikalischer Schriftsteller vortheilhaft bekannt gemacht. So findet man in den Jahrgängen 1814, 1815 und 1816 der leipziger allg. mus. Zeitung treffliche Aufsätze von ihm, so wie auch die „neue musikalische Bibliothek", (Jahrgang 1792) und die Zusätze zu Sulzer's „Theorie der schönen Künste" deren bieten. Von seinen selbstständigen, für den Musiker interessanten und wichtigen Werken sind zu nennen: „Versuch über die Gefühle" (2 Thle.) und „Versuch über die Leidenschaften" (2 Thle.). Ferner dichtete er zu mehreren älteren klassischen Musikwerken neue Texte, komponirte auch selbst Einiges und wirkte auf alle Art und Weise in seiner Umgebung auf Veredlung des Geschmacks in der Kunst und auf überhaupt höhere musikalische Bildung. Sein Schwiegersohn wurde der nachherige Musikdirektor Naue in Halle.

Maaß, Nicolaus, einer der ältesten bekannten Orgelbauer, blühete besonders gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts und war zuletzt in den Diensten des Königs von Dänemark. 1543 vollendete er u. A. in Stralsund ein Orgelwerk von 43 klingenden Stimmen, mit 3 Klavieren und Pedal, das, als sehr berühmt, im 2ten Theile von Prätorius' Syntagma, beschrieben ist.

Mabillon, (spr. Mabiljong), Jean, ein gelehrter Benediktiner von der Congregation St. Maur, wurde geb. zu St. Pierremont, einem Dorfe in der Diöcese Reims, am 23. November 1632, machte auf dem Collége in Reims glänzende Studien und trat dann in's dasige Priesterseminar. 1654 trat er in der Abtey St. Remi in den Benediktiner-Orden. Gestorben ist er in der Abtey St. Germain-des-Prés am 27. December 1707. — Von seinen gelehrten Werken sind hier nur diejenigen zu erwähnen, in denen er sich auch auf Musikalisches bezieht; es sind dies: 1) „De liturgia gallicana libri tres" (Paris, 1685 und ebend. 1729); im ersten Theile dieses Werkes handelt er unter dem Titel: „Musicae status" von der Kirchenmusik; 2) „Annales ordinis S. Benedicti etc." (Paris, 1713 bis 1739, 6 Folio-Bde.); 3) „Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti etc." (9 Folio-Bde., Paris, 1668 bis 1702); in diesen Werken findet man Vieles über die Geschichte der Kirchenmusik.

Macari, Giacome, ein italienischer Opernkomponist, wurde in den ersten Jahren des 18ten Jahrhunderts zu Rom geboren und sind von seinen Opern in der Zeit von 1727 — 1744 in Venedig und sonst noch in Italien folgende aufgeführt worden: „Adoloaldo furioso", „Aristide", „Ottaviano trionfante di Marc-Antonio", „la Fondazione di Venezia", „Lucrezio in Costantinopoli", „la Contessina".

Mace, (spr. Mehß), Thomas, ein englischer Lauten-Virtuos, wurde 1613 geb. und war lange Zeit am Trinitatis-Collegium zu Oxford als Clerk angestellt. 1690 verließ er Oxford und begab sich nach London, wo er in den Journalen sich als Lehrer der Theorbe, Laute, Viola da Gamba und auch der Komposition,

so wie ferner als Instrumentenhändler ankündigte. Nach Hawkin's ist er im J. 1709, 96 Jahre alt gestorben. — Man hat von ihm ein Werk unter dem sonderbaren Titel: „Music's Monument; or a remembrancer of the best practical music, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world“ (London, 1676); es ist in 3 Abtheilungen getheilt: die erste enthält eine Abhandlung über die Kirchenmusik, die zweite eine über die Laute und Theorbe (nebst einer großen Anzahl Präludien und sonstigen Stücken für diese Instrumente und auch einer Abbildung und Beschreibung einer von M. erfundenen Doppel-Laute, die er Diphone nennt) und die dritte handelt von der Gambe und von der Musik im Allgemeinen. Das Buch enthält manches Gute und Nützliche; es ist aber in einem bizarren und schnurrigen Style geschrieben. In Hawkins' Geschichte befindet sich neben dem Bildnisse auch M's ein Lautenstück seiner Komposition.

Machado, 1) Barbosa Diego, der Verfasser der großen Bibliotheca lusitana historica, welche 1741—1747 in 4 starken Folio-Bänden zu Lissabon erschien und der man viele Nachrichten über die portugiesische Musikgeschichte verdankt, indem sie ein ausführliches Verzeichniß von dortigen musikalischen Schriftstellern und Komponisten und deren sowohl gedruckten als ungedruckten Werken enthält, war Abt eines Klosters zu Lissabon und starb daselbst in einem der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts. — 2) Manoël M., zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Musiker in der Kapelle des Königs von Portugal, war zu Lissabon geb. und gehörte zu den besten Kirchenkomponisten seiner Zeit. Sein Lehrer in der Komposition war der berühmte Duarte Lobo. Man kennt von ihm verschiedene 4- und 8stimmige Kirchenstücke und Villanellen.

Machalath. Dieses hebräische Wort, das von machal (miscuit) herkommt, findet man u. A. als Ueberschrift bei Psalm 88, wo es wörtlich heißt: „ein Lied, ein Psalm für die Kinder Korah, für den Obersangmeister, auf Machalath Leannoth“. Nach der allgemeinsten Auslegung bedeutet dies nichts Anderes, als: ein Psalmlied der Kinder Korah, nach der vom Obersangmeister verordneten Flötenmelodie wechselsweise zu singen, und M. ist also im Hebräischen dasselbe was im Deutschen Wechselgesang. Deshalb übersetzen auch die LXX., „einander zu beantworten“. Luther's Uebersetzung ist demnach nicht richtig.

Machau, Machaut oder **Machault,** (spr. Maschoh), s. Guillaume de Machau.

Machetti, (spr. Maketti), Teofilo, zu Bologna um 1660 geb. und nachgehends Kapellmeister am Dom zu Pisa, ließ zu Bologna im J. 1693 „Sacri concenti di Salmi“ (eine Sammlung Psalmkompositionen) drucken.

Machol, oder **Maghol,** auch **Michol,** ein althebräisches Saiteninstrument, über dessen Beschaffenheit und Gestalt man aber keine genügenden Nachrichten findet. Einige halten es für ein Bogeninstrument, Andere für eine Art Sistrum.

Macque, (spr. Makk'), Jean de, ein belgischer Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, war um 1540 Hoforganist des Vicekönigs von Neapel und noch um 1592 Kapellmeister desselben. — Gedruckt sind von ihm 8stimmige Litaneien, 6stimmige Canzonetten und Madrigalen. Außerdem findet man Sachen von

ihm in vielen Sammlungen aus dem 15ten und dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, wie z. E. in den „Dolci affetti" (1585), in der „Harmonia celeste" (1593), im „Lauro verde" (1591), im „Trionfo di Dori" (1596) u. s. w.

Macri, Paolo, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Bologna geb., hat zu Venedig 1581 und 1597 fünfstimmige Motetten und 5-, 6-, 7-, 8-, 9- und 10stimmige Lamentationen erscheinen lassen.

Madin, (spr. Madeng), Henri, Abbé, war geb. zu Verdun im J. 1698 und stammte aus einer adligen irländischen Familie, welche Jacob II. von England einst nach Frankreich gefolgt war. Nachdem er seine Studien in dem Jesuiter-Collegium in Verdun gemacht hatte, erhielt er (als noch junger Mann) die Stelle als Kapellmeister an der Metropolitankirche in Tours. Diese gab er 1737 auf, als er Unter-Kapellmeister des Königs wurde; 1744 wurde er dann Campra's Nachfolger als Gouverneur der königl. Musikpagen und gestorben ist er zu Versailles am 4. Februar des Jahres 1748. — Besonders viele Motetten hat er geschrieben, die in der königl. Kapelle sowohl wie im Concert spirituel aufgeführt wurden, von denen aber der größte Theil verloren gegangen ist. Nur zwei derselben (in Mscrpt.) befinden sich noch auf der pariser Bibliothek. Man hat auch ferner von ihm einen „Traité du contrepoint simple ou du chant sur le livre" (Paris, 1742), ein sehr mittelmäßiges Werk.

Madonis, Giovanni, ein Violinvirtuos aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, zu Venedig geb., kam 1726 als Orchesterdirektor mit einer italienischen Operngesellschaft nach Breslau und hier hörte ihn Quanz, der mit größter Achtung von seinen Leistungen spricht. 1729 kehrte er wieder nach Italien zurück, wurde aber 1731 an den petersburger Hof berufen, wohin er auch einen andern, aber weniger geschickten Violinspieler, Namens Antonio Madonis, seines Vaters Bruder, mitnahm. 1744 war er noch in Petersburg; ob er aber daselbst gestorben, und wann, ist nicht anzugeben. — In Paris sind einige Konzerte und Sonaten für Violine seiner Komposition im Stich erschienen.

Madre de Deos, 1) Antonio da, ein portugiesischer Tonkünstler des 17ten Jahrhunderts, hatte die Musik bei den beiden berühmten Meistern Duarte Lobo und Manoël Cardoso studirt, war Carmeliter-Mönch, und starb als Chorvicar in seinem Kloster zu Lissabon im J. 1690. Er hat viele Kirchensachen verschiedener Art komponirt, welche die königl. Bibliothek in Lissabon aufbewahrt oder aufbewahrte. — 2) Felipe da Madre de Deos, ebenfalls ein portugiesischer Tonkünstler, war aus Lissabon gebürtig und um 1620 Kammermusikus des Königs Alphons VI. und Lehrer des nachmaligen und so sehr musikkundigen Königs Johann IV. Kirchen- und Kammerstücke seiner Komposition waren oder sind ebenfalls auf der lissaboner Bibliothek zu finden.

Madrigal, ein aus der Poesie entlehnter Name für ein jetzt veraltetes Tonstück theils für Vokal-, theils für bloße Instrumentalmusik. In der Poesie ist es eine Art lyrischen Gedichts von kleinem Umfange, welches sich zum Ausdrucke artiger, sinnreicher Gedanken eignet, deren Inhalt meistens Liebe ist, und welches nicht unter 4, und nicht leicht über 16 Verse enthält und häufig aus Hendekasyllaben besteht, mit kürzeren Versen untermischt, oder aus 8silbigen

gereimten Versen mit freier Reimverbindung. Und so ist es denn auch in der Musik von verschiedener Form, kleinerem und größerem Umfange, und theils auch mit mancherlei Abwechslung der unter sich verschiedenen Kompositionsformen: Recitativ, Cantilene und Chöre u. s. w., und wie sich diese in der reinen Instrumentalmusik gestalten. Von den Provençalen wurde jene Dichtungsart anfangs Madrialis (von Materialis abgeleitet) genannt, weil man in ihr Materielles, d. h. Dinge des gewöhnlichen Lebens, und zwar meist des Landlebens, ausdrückte. Doch giebt man auch noch andere Ableitungen, z. B. und gewöhnlich von Mandre, Schäfer, und gal, Laut, weil nämlich die ältesten Madrigalen eben das Landleben zum Gegenstand ihrer poetischen Betrachtungen hatten. Von dieser Ableitung stammt auch die Benennung Mandrial, die man statt Madrigal zuweilen findet. Die ersten Madrigalen hat man von Lemmo aus Pistoja, welche von Casella (s. d.) in Musik gesetzt sind (also schon vor 1300). Andete meinen hingegen, daß hier eine Verwechslung mit Ballaten oder Ballatellen vorliege und daß vor dem 15ten Jahrhundert bei Musikstücken der Name Madrigal noch gar nicht vorkomme. Doch dem sei wie ihm wolle; gewiß ist, daß eine allgemeinere Einführung der Madrigalen erst zur Zeit Willaert's (1540) statt hatte. Je mehr sie sich verbreiteten, desto mehr hatten die Tonsetzer Gelegenheit, aber auch die Nothwendigkeit, sich der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdrucks zu befleißigen, woran bei der Komposition von Messen, Motetten rc. damals noch nicht gedacht wurde. Aus den einfachen recitativischen, wenn auch ziemlich taktmäßigen Anfängen, entwickelte sich mehr und mehr das Gesangreichere und nach und nach machte sich ein ausgebreiteter Fugenstyl geltend, wie auch die künstlicheren Contrapunkte eine Stelle fanden. Gewöhnlich setzte man die Madrigalen für 3 bis 5, selten für mehr Stimmen; erweitert, mit eingeschobenen Recitativen und ariosen Sätzen bereichert, sind sie als Vorläufer der Oper zu betrachten. Für die Uebertragung des Madrigalengesangs auf die Instrumente zeugen schon viele Orgel- und andere Instrumentalwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts und ist diese Zeit auch die schönste und ergiebigste, aber auch fast einzige der Madrigalen gewesen. Die Einführung des Madrigalenstyls als Kammermusik war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmackes, sowohl bei den Tonsetzern, wie bei dem kunstliebenden Publikum. Nicht bloß die Italiener, auch die Niederländer in Italien zeichneten in der Madrigalenkomposition sich aus; ursprünglich war dieselbe von der venetianischen Schule ausgegangen. Die Vorliebe für das Madrigal und die Nachfrage nach Kompositionen dieser Gattung muß, nach der Menge der vorhandenen Madrigalen zu schließen, grenzenlos gewesen sein. Als klassische Madrigalenkomponisten sind unter vielen Anderen anzuführen: Palestrina, Marenzio, Monteverde, Orlando Lasso, Orazio Vecchi, der Fürst von Venosa, Vincenzo Ruffo, Gabrieli. Die Madrigale für bloße Instrumentalmusik führen meistens die Namen: Ricercari, Fantasie oder Toccate.

Madrigaletto, (ital.), ein kleines, kurzes Madrigal.

Madrigalone, (ital.), ein langes, ausgeführtes Madrigal.

Mälzel, Johann Nepomuk, berühmter Mechaniker, geb. zu Regensburg

am 15. August 1772. Sein Vater war Mechaniker und Orgelbauer und hielt ihn frühzeitig zu seinen Geschäften an, damit er bald einen tüchtigen Gehülfen an ihm haben könne. Daneben mußte er Klavier spielen lernen und machte so bedeutende Fortschritte, daß er in seinem 14ten Jahre schon für einen der fertigsten Klavierspieler in Regensburg galt und in den Jahren 1788 bis 1792 selbst auch Klavier-Unterricht ertheilen konnte. Indeß blieb die Mechanik sein Hauptfach, und um sich weiter darin zu vervollkommnen, ging er 1792 nach Wien und späterhin auch nach London und Paris. Sein mechanisches Genie vorzugsweise auf's Musikalische richtend, erfand er zuerst das Panharmonicon, ein mechanisches Orchester, in welchem auf eine sehr glückliche Weise der Ton mehrerer Instrumente nachgeahmt wurde, namentlich der der Trompete, Klarinette, der Viola und des Violoncells. Dabei hatte es eine große Mächtigkeit des Klanges und gab alle Nüancen des Piano und Forte vortrefflich wieder. 1805 war die Maschine fertig und M. producirte sie in Wien, so wie zwei Jahre darauf in Paris, wo sogar Cherubini ein Stück „Das Echo" für sie komponirte. Gegen Ende des J. 1807 verkaufte M. sein Panharmonicon für einen bedeutenden Preis, hatte aber 1808 schon wieder ein neues vollendet, bei dem er noch mehrere Verbesserungen angebracht hatte. 1808 nach Wien zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit einer neuen Erfindung, dem Trompeter-Automaten, welche auch sehr gut gelang und des Künstlers Ruf bedeutend steigerte. Der Kaiser von Oesterreich ernannte ihn jetzt zu seinem Hofkammermaschinisten. Das Nächste, worauf er jetzt fiel, war die Verbesserung des Stöckel'schen Taktmessers; er konnte damit aber nicht zu Stande kommen, und als er 1812 in Holland war, theilte er seine Verlegenheit dem Mechaniker Winkel in Amsterdam mit. Dieser lös'te das Problem und theilte M. das Resultat mit, worauf Letzterer sich der ganzen Sache bemächtigte, bloß eine in Grade eingetheilte Scala hinzufügte und so die Maschine herstellte, welche er Metronom (s. d.) nannte. Den Namen Winkel's, als des eigentlichen Erfinders, verschwieg er wohlweislich, nahm in Frankreich ein Patent auf seine Maschine und errichtete 1816 in Paris eine förmliche Fabrik zur Verfertigung von Metronomen. Winkel, nachdem er Alles dies erfahren hatte, reclamirte natürlich die Priorität der Erfindung für sich (S. Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrgang 1818, Nro. 25) und rief, als M. später wieder einmal in Holland war, die niederländische Akademie als Schiedsrichterin auf. Diese setzte eine Commission nieder, welche die Sache auf's Genaueste untersuchte, und M. mußte wohl endlich eingestehen, daß der Ruhm der Erfindung Winkel gebühre und daß die Gradleiter das Einzige sey, welches er (M.) für sich in Anspruch nehmen könne. Eigentlich ist es also falsch, wenn man immer von Mälzel's Metronom spricht; es muß de jure Winkel's Metronom heißen. (Uebrigens sehe man über diese ganze Affaire einen Brief, der von einem Mitgliede der obengenannten Commission herrührt und sich in Fétis' „Revue musicale", Jahrgang 1829, pag. 56 ff. befindet). 1817 war M. wieder in Wien und zwei Jahre darauf etablirte er sich in Paris mit dem Schachspieler-Automaten, den er nach dem Tode dessen Erfinders, Kempelen (s. d.), gekauft und etwas vervollkommnet hatte, und mit seinem Seiltänzer-

Automaten, der eigentlich sein größtes mechanisches Meisterstück genannt werden muß. Später siedelte er nach London über und endlich im J. 1826 ging er nach Amerika, wo er, auf einer Reise von La Guayra nach Philadelphia, im August des Jahres 1838 gestorben ist, mit Hinterlassung eines großen Vermögens.

Männliche Caesur, s. Caesur.

Maestoso, (ital.) = majestätisch, feierlich, erhaben (im Vortrag). Wenn das Wort als Ueberschrift eines Tonsatzes allein vorkommt, d. h. nicht mit einer Tempo-Bezeichnung verbunden, so bestimmt es den Charakter des Vortrags und der Bewegung gleichzeitig und der Satz soll dann in einem gemessenen Tempo und mit Würde, Tonfülle u. s. w. ausgeführt werden. Mit einer Tempobezeichnung verbunden — z. B. Allegro maestoso, Adagio m. — kennzeichnet es nur die Art und Weise, wie der Satz dem Ausdrucke nach dargestellt werden soll; bei Allegro m. also: in schnellem Tempo, aber mit Ernst, Würde, Gewicht u. s. w.; bei Adagio m.: in langsamem Tempo, aber mit Großheit der Empfindung, ohne Weichlichkeit und süßliches Wesen.

Maestri secolari = weltliche Lehrer, hießen (oder heißen wohl auch noch) in Italien und namentlich in Neapel diejenigen Lehrer an den Conservatorien, welche den Unterricht im Instrumentalspiel zu besorgen haben. Es ist schwer, eine genügende Erklärung dieses Ausdrucks zu finden; wir vermuthen, daß er sich aus jener Zeit herschreibt, wo noch das Instrumentale als weltlich und profan aus den Kirchen verbannt war, oder doch wenigstens nur als eine verweltlichende Beigabe des musikalischen Cultus galt, welcher letztere seinen Schwerpunkt im Vocalen fand. Da die Conservatorien zuerst ihre Zöglinge hauptsächlich für die Kirche erzogen, so mußte ihnen demnach der Gesang als das Wichtigere erscheinen und sie stellten deswegen vielleicht die Lehrer desselben und der Komposition (welche in der That auch immer die 2 oder 3 Kapellmeister waren) höher als die des Instrumentenspieles (als mehr weltlichen Zwecken dienend), denselben Unterschied machend wie in den Klöstern, wo auch von wirklichen Mönchen und bloßen Laienbrüdern die Rede ist.

Maffoli, Vincenzo, ein berühmter italienischer Tenorist, geb. zu Reggio um 1760, fing seit dem J. 1783 an sich bekannt zu machen. 1787 sang er auf dem Theater Aliberti in Rom und erregte durch die Schönheit seiner Stimme, durch deren vortreffliche Ausbildung, durch seinen Vortrag und seine Aktion einen ungeheuren Enthusiasmus. Dieser wiederholte sich auf mehreren der bedeutendsten Bühnen Italiens und dann auch in Wien, wo er während der Saisons von 1792 und 1793 sang. Darauf machte er eine Reise durch Deutschland und den Norden nnd kehrte dann in sein Vaterland zurück. Seit dem Anfang des laufenden Jahrhunderts fehlen bestimmte Nachrichten über ihn, und die Sage geht, daß er seit 1806 sich gänzlich aus dem Künstlerleben zurückgezogen und noch länger als 10 Jahre dann auf einem Landgute bei Rom gelebt habe.

Magadis, ein griechisches Saiteninstrument, das von den Griechen selbst schon für alt ausgegeben ward. Nach Gestalt und Spielart war es ein großer Psalter von 20 Saiten. So wenigstens erzählt Anakreon, mit dem Zusatze,

daß er selbst ein solches Instrument im Besitz gehabt und gespielt habe. Indeß wird auch einer Magadis mit nur 5 Saiten gedacht. Nach Anakreon (Athen. lib. 14) war das Instrument eine Erfindung der Lydier und besonders bei den lydischen Frauen sehr beliebt. Der hauptsächlichste Verbesserer desselben war Epigonos, der nicht allein die Zahl der Saiten vermehrte, sondern ihm auch eine harfenähnliche Gestalt gab, und so endlich, nachdem er die Saiten bis auf 40 gebracht hatte, das nach ihm benannte Epigonion erfand, das theils Harfe, theils Psalter war. Der Umfang der Magadis bestand nur aus 10 Tönen, auch wenn es 20 Saiten hatte. In diesem Falle war es zweichörig, d. h. 2 Saiten stimmten in einem Ton, und man brauchte sie nicht mit den Fingern der linken Hand zu verkürzen, was geschehen mußte, wenn das Instrument nur 5 Saiten hatte. Somit diente die Mehrzahl der Saiten nur zur Verstärkung des Klanges. — Uebrigens besaßen die Griechen auch eine Flöte unter dem Namen M. Es war das eine Art Doppelflöte, die beim Anblasen immer 2 Töne zugleich von sich gab, die gegeneinander grade eine Oktave ausmachten. Am häufigsten bedienten die Phrygier sich dieser Flöte, doch war sie im Ganzen nicht so beliebt wie jenes Saiteninstrument dieses Namens.

Magalhaens, Felipe de, zuletzt königl. Kapellmeister in Lissabon, lebte in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts und war aus Azeitam, einem Dorfe in der Diöcese Lissabon, gebürtig. Die Tonsetzkunst studirte er bei Manoël Mendes und erhielt die angeführte Kapellmeisterstelle schon, als er kaum des Genannten Schule verlassen hatte. Seiner Zeit galt er für einen der vorzüglichsten und fleißigsten portugiesischen Komponisten. Eine beträchtliche Sammlung von Motetten, Messen und sonstigen Kirchensachen seiner Komposition (in Mscrpt.) befindet sich auf der lissaboner Bibliothek; von dergleichen Sachen erschienen 1636 und 1641 auch welche zu Lissabon im Druck.

Magas, der griechische Name des Steges auf Saiteninstrumenten.

Maggiolate, (ital., spr. Madscho—), ein Gesang auf den wiederkehrenden Frühling. Es war nämlich ehedem (besonders in Italien) gebräuchlich, daß die Jünglinge vor den Häusern ihrer Geliebten in den ersten Tagen des Maimonats einen kleinen Baum pflanzten, und um denselben herumtanzend gewisse Lieder zum Lobe des Frühlings und der wieder beginnenden Landwirthschaft sangen. (Im Florentinischen wurden solche Frühlingsgesänge auch von ganzen Gesellschaften Bauermädchen gesungen). Von dieser Gewohnheit ist die Redensart „Cantare il Maggio“ (das Maisingen) entstanden.

Maggiore, (spr. Madscho—), franz. Majeur (spr. Maschöhr), — größer, höher, bedeutet in der Musik 1) daß in einem Tonstücke, welches in einer weichen Tonart gesetzt ist, die Modulation, nach einer vorhergegangenen Cadenz in der Grundtonart, ohne einen besondern Uebergang in eine harte Tonart tritt, und daß in derselben eine vollständige Periode, ein längerer Satz, gemacht worden ist. Dies geschieht z. B. in den Zwischensätzen von in Moll gesetzten Rondo's und Romanzen; 2) bedeutet M., daß in einem Tonstücke in der harten Tonart die Modulation wieder in den Hauptton übergehe, nachdem zuvor eine Periode, (ein längerer Satz) in der weichen Tonart (ein Minore) eingeschaltet worden

war. — Aus dem Angeführten geht hervor, daß das Maggiore sich auf die Terz, als eben das Hauptkennzeichen der harten Tonart, bezieht, und daß man sich zu Maggiore (größer, höher) immer das Wort Terz hinzuzudenken hat; die Terz ist in der Durtonart eben höher, größer (maggiore, majeur) als in der Molltonart.

Maggiore, (spr. Madscho—), Francesco, ein italienischer Komponist des vorigen Jahrhunderts, aus Neapel gebürtig, führte ein meist unstätes Leben und verbrachte den größten Theil desselben auf Reisen durch Europa. Gest. ist er in Holland, ungefähr gegen 1780, und zwar in sehr dürftigen Verhältnissen. Man kennt von ihm die leichten und gefälligen Buffa-Opern „I Raggiri della cantatrice" (1745 aufgeführt) und „Gli Scherzi d'Amore" (1762 gegeben).

Magherini, Giuseppe Maria, in der Nähe von Mailand im J. 1732 geboren, machte in genannter Stadt seine Kompositionsstudien und scheint sich später nach London gewendet zu haben, da dort im J. 1770 ein Oratorium „Salomo's Urtheil" von ihm aufgeführt wurde und auch Streichtrio's seiner Komposition im Stich erschienen.

Maghol, s. Machol.

Magini, (spr. Madschini), Giovanni Paolo, ein berühmter Geigenmacher, geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, etablirte auch seine Fabrik in genannter Stadt und sind seine Instrumente von 1612 bis gegen 1640 datirt. Der Toncharakter seiner Violinen kommt dem der Bratsche etwas nahe, was überhaupt bei allen brescianischen Geigen (z. E. auch bei denen des Gasparo da Salo) der Fall ist und diese hauptsächlich von den cremonesischen unterscheidet. — Gegen Ende des 17ten Jahrhunderts lebte zu Brescia auch noch ein Geigenmacher des Namens Magini — Pietro Santo M., — der wahrscheinlich ein Verwandter des Giovanni Paolo ist und dessen Contrabässe namentlich in Italien für die besten gelten, die man kennt. — Endlich lebte auch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ein Francesco Magini, der aber Komponist war, und von dem Gerber Cantaten mit Klavierbegleitung, und Fétis zweistimmige Solfeggien und Sonaten für 3 Posaunen anführen.

Magni, (spr. Manji), 1) Benedetto, ein italienischer Kirchenkomponist zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, von dem zu Venedig 1616 Motetten und 8stimmige Messen gedruckt wurden. — 2) Giuseppe M., geb. zu Foligno in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts und wurde nachgehends Kapellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Um 1700 galt er für einen der besseren Meister in Italien. Unter seinen Werken führt man an: ‚Decio in Foligno", ein religiöses Melodram, welches er auch 1697 in seiner Kirche aufführte und die Oper „Teuzzone", welche in Mailand 1706 gegeben wurde.

Magnificat, der Lobgesang, den Maria im Hause des Zacharias anstimmte und dessen Textesworte in dem ersten Kapitel des Evangelisten Lucas vom 46. bis 55. Verse enthalten sind. In den christlichen Gottesdienst übergegangen, ist diese Hymne vielfältig in Musik gesetzt worden. Den Namen M. hat sie erhalten, weil die lateinische Uebersetzung (in der Vulgata) mit den Worten: „Magnificat anima mea etc." anfängt.

Magnus, Fürst zu Anhalt-Zerbst, gestorben zu Magdeburg als Domprobst am 31. Oktober 1524, war ein großer Musikfreund, fertiger Sänger und für seine Zeit tüchtiger Orgelspieler. 1489 ließ er in der Bartholomäuskirche in Zerbst eine neue schöne Orgel erbauen und that überhaupt Mancherlei zur Unterstützung von Kunst und Künstlern. — Ferner lebte zu Anfang des 17ten Jahrhunderts ein deutscher Komponist Richard Magnus, von dem 1615 zu Frankfurt: „Canticum canticorum Salomonis 4, 5 et 8 voc." erschien; und endlich spricht Hawkins in seiner Musikgeschichte von einem englischen Tonkünstler des Namens Magnus, der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts an der St. Gileskirche in London Organist, als solcher sehr tüchtig und zugleich ein großer Meister im Contrapunkte war. Als noch junger Mann starb er leider im schrecklichsten Zustande der Verrücktheit.

Magrepha, s. Migrepha.

Mahault, oder wie man öfter geschrieben findet: Mahaut (spr. Mahoh), Antoine, lebte von 1737 bis 1759 als Flötenvirtuos und Komponist in Amsterdam, wo er als Künstler sehr geschätzt war. 1759 aber nöthigten ihn seine Schulden, Amsterdam zu verlassen, und er ging nach Paris; hier glaubte er sich noch nicht sicher genug vor seinen Gläubigern und flüchtete sich deshalb in ein Kloster, wo er denn auch nicht gar lange darauf gestorben zu sein scheint. Von seinen Kompositionen sind Sinfonien, Flötenduo's, Trio's und Sonaten und Gesänge im Druck erschienen; besonderes Verdienst aber erwarb er sich durch seine 1759 herausgegebene Flötenschule, welche unter dem Titel erschien: „Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flûte traversière, à l'usage des commençans et des personnes plus avancées". (Eine zweite Auflage erschien einige Jahre später). Diese Schule ist eine der ersten wahrhaft methodischen, welche für Flöte publicirt wurden.

Mahn, Stephan, ein deutscher Contrapunktist, dessen hauptsächlichste Thätigkeit Forkel und Gerber um 1520 setzen, der aber, nach einer Stelle in Hermann Finck's „Practica musica" zu schließen, einer noch frühern Zeit angehört. In Hans Walther's Cantionale findet man noch mehrere Arbeiten von ihm und in einer 1544 zu Nürnberg gedruckten Liedersammlung auch mehrere weltliche Lieder, unter anderen den 5stimmigen Gesang: „Es wollt ein alt Mann auf die Bulschaft gahn, da legt er seine beste Kleider an", den auch Forkel in seiner Geschichte der Musik (Bd. II, pag. 686—691) mittheilt. Auf der münchner Bibliothek befinden sich auch noch Kirchenstücke unter dem Titel „Officia" von ihm in Mscrpt.

Maier, s. alle unter Mayer.

Maillard, (spr. Malljahr), 1) Jean, ein französischer Komponist des 16ten Jahrhunderts, von dessen näheren Lebensumständen man Nichts weiter weiß, als daß er, nach der Dedications-Epistel eines seiner Motetten-Werke zu schließen, in Paris gelebt hat. Er scheint als Tonsetzer eines guten Rufes genossen zu haben, denn in vielen in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts von Le Roy und Ballard herausgegebenen Kompositions-Sammlungen finden sich Arbeiten von ihm. Eine Messe von ihm befindet sich auch unter den Manuscripten des päbst-

lichen Kapell-Archives, und das oben angeführte Motettenwerk erschien zu Paris im J. 1561 unter dem Titel: „XX Cantiones sacrae seu Motectae quatuor vocum". — 2) Gilles oder Egide M., ebenfalls ein französischer Tonsetzer, geb. zu Thérouanne (Departement Pas-de-Calais), lebte in Lyon und ließ daselbst im J. 1581 vier-, fünf- und sechsstimmige Chansons erscheinen.

Maillard, Marie Therese Davoux, bekannt unter dem Namen Madem. M., eine ausgezeichnete französische Sängerin, wurde geb. zu Paris am 6. Januar 1766, und erhielt als Kind einigen musikalischen Unterricht in der Schule der beiden Corrette (Vater und Sohn). Sie wurde aber eigentlich anfangs zur Tänzerin ausgebildet und auch als solche für Petersburg engagirt, nachdem sie schon in Paris (in noch sehr jungen Jahren) Proben von ihrer Kunstfertigkeit gegeben hatte. 1780 war sie wieder in Paris und hier wurde Berton, damals Direktor der großen Oper, auf ihre Stimme aufmerksam; er ließ sie in die Gesangschule der genannten Oper eintreten und ihre Fortschritte waren so schnell und bedeutend, daß sie schon im J. 1782 als Colette im „Devin du village" debütiren konnte. Sie erhielt vielen Beifall, wurde engagirt und erhielt endlich nach dem Abgange des St. Huberty deren wichtigste Rollen, z. E. Armida, Alceste, Iphigenie u. s. w. Im J. 1813 zog sie sich von der Bühne zurück und starb, hauptsächlich in Folge häuslichen Kummers, am 16. Oktober 1818. — Die Schönheit ihres Organs, ihre musikalische Intelligenz und noble Darstellung waren Eigenschaften, die ihr allseitig zugesprochen wurden.

Maillart, (spr. Malljahr), Pierre, geb. zu Valenciennes, studirte die Musik bei Gregorius de la Hèle und folgte diesem, als er zum Kapellmeister Philipps II. berufen wurde, nach Madrid. Nach Flandern zurückgekehrt, wurde M. in Tournay Canonikus und erster Sänger an der Kathedralkirche. Für den musikalischen Forscher von Wichtigkeit ist das von ihm verfaßte Werk, dessen exakter Titel hier folgt: „Les tons ou discours sur les modes de la musique, et les tons de l'église, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart Valenciennois, chantre et chanoine de l'église cathédrale de Tournay; divisez en deux parties; aux quelles est adioustée la troisiesme par le dict autheur, en laquelle se traicte des premiers élémens et fondemens de la musique" (Tournay, 1610). Dieses Buch, obwohl sehr schlecht geschrieben, ist voll von scharfsinnigen Forschungen, welche hauptsächlich zum Zweck haben, die Nicht-Identität der 12 Tonarten der Arten mit den 8 Kirchentönen zu beweisen. — Zu bemerken ist noch, daß über M. viele Irrthümer im Schwange waren; Doni und Mattheson nennen ihn Magliard; Forkel verwechselt ihn mit einem Jesuiten Pierre Maillard, geb. 1585 zu Ypern, der Rektor am Collège von Bois-le-Duc war; und Gerber mischt unsern Maillart mit dem vorgenannten Jesuiten untereinander, u. s. w.

Mainberger, Johann Carl, geb. zu Nürnberg im J. 1750, erhielt den ersten Unterricht auf der Violine, der Orgel und im Generalbasse von Gruber, hatte sich jedoch schon vorher auf anderen Instrumenten eine gute Fertigkeit erworben und ward 1768, nach abgelegter Probe auf mehreren Blasinstrumenten, beim Stadtmusikchor in Nürnberg angestellt. In der Folge jedoch machte er

Klavier und Orgel zu seinen Hauptinstrumenten und wurde 1770 Organist des Stadtmusikchors, sowie 1780 an der St. Lorenzkirche. Nachdem er 12 Jahre lang die stehenden Winterkonzerte in Nürnberg geleitet hatte, ward er 1796 wirklicher Kapellmeister des Stadtmusikchors. Gestorben ist er nach rastloser Thätigkeit zu Nürnberg am 22. April 1815. — Im Komponiren war er sehr fleißig und man führt u. A. von seinen Arbeiten an: „Der ehrliche Schweizer" (Operette), „Der Spiegelritter" (Oper, Text von Kotzebue), das Melodram: „Joseph's II. Todtenfeier", das Oratorium: „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (Text von Rammler), mehrere Jahrgänge Kirchenmusiken, mehrere Messen, Te Deum, Cantaten, Harmoniemusiken, Sinfonien, Klaviersachen u. s. w.

Mainvielle, s. Fodor-Mainvielle.

Mainzer, Friedrich, Virtuos auf der Violine und auch guter Komponist, stand im J. 1785 in den Diensten des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt, vertauschte diese 1795 mit denen des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, und wurde endlich um 1807 in der königl. baierischen Kapelle angestellt. In dem Personalverzeichniß dieser letztern vom Jahre 1827 ist jedoch sein Name nicht mehr zu finden; ob er damals schon gestorben, oder nur pensionirt war, ist nicht anzugeben. — Von seinen Kompositionen sind u. A. Quartette für Flöte, Violine, Viola und Violoncell und ein Rondo für Violine mit Quartett-Begleitung gestochen worden.

Mainzer, Joseph, geb. zu Trier im J. 1807 als der Sohn eines Kaufmannes, trat nach Vollendung seiner wissenschaftlichen Elementarstudien in das theologische Seminar und wurde nachgehends zum Priester geweihet, daher er auch den Titel Abbé führte. Durch die Protektion des Bischofs von Trier wurde er in den Stand gesetzt, auf Reisen durch Deutschland und Italien sein Wissen, namentlich auch in der Musik, zu erweitern, und als er nach Trier zurückgekehrt war, wurde er als Gesanglehrer am Seminar daselbst angestellt. In dieser Stellung verfaßte er eine „Singschule, oder praktische Anweisung zum Gesang, verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre" (Trier, 1831). Politisch compromittirt, namentlich durch einige Schriften im Interesse der polnischen Revolution, mußte er Trier verlassen und begab sich nach Brüssel, wo er zuerst in der Opernkomposition sich versuchte in „Le Triomphe de la Pologne", eine Oper, die natürlich wegen des bekannten Ausganges der polnischen Revolution, nicht aufgeführt werden konnte. Zu Ende des Jahres 1833 nahm er an der Redaktion eines Journals „L'Artiste" Theil, und lieferte für dasselbe verschiedene musikalische Artikel. Nicht lange darauf begab er sich nach Paris, wo er eine Gesang- und Musikschule für Ouvriers errichtete, an der „Gazette musicale de Paris" mitarbeitete und Redakteur des musikalischen Feuilleton im „National" wurde. Von 1835 an hat er Folgendes herausgegeben: „Méthode de chant pour les enfans" (Paris, 1835. zweite Auflage 1838); „Méthode de chant pour voix d'hommes, à l'usage des colléges" (ibid. 1836); „Bibliothèque élémentaire de chant" (eine Sammlung von Gesängen für Elementar-Schulen, ibid. 1836); „Méthode pratique de Piano pour les enfans" (ibid. 1837); „Abécédaire de chant, à l'usage de la première enfance" (ibid. 1837);

„École chorale, à l'usage des écoles de chant" (ibid. 1838); „Esquisses musicales ou souvenirs de voyage" (ibid. 1838—1839, 2 Bde.); „Chronique musicale de Paris" (erste Lieferung, 1838; enthält namentlich scharfe Kritiken gegen Berlioz als Komponisten und musikalischen Schriftsteller). Zu Ende der 30er Jahre wurde auch in Paris eine Oper von ihm „La Jaquerie" aufgeführt, welche aber kein Glück machte. — Wenn wir nicht irren oder keine Verwechslung begehen, so ist er später nach England gegangen und im December 1851 zu Manchester gestorben.

Majer, Cavaliere Andrea, ein Kunstliebhaber und Literator, geb. zu Venedig am 8. Juni 1765 und gest. zu Padua am 12. März 1837, hat außer einigen Schriften über Malerei und italienische Sprache auch einige musikalische Werkchen herausgegeben: 1) „Discorso intorno alle vicende della musica italiana" (Rom, 1819). Dieses Schriftchen (nur einen Bogen stark), schon als Anhang zu seinem Werke „Dell' imitazione pittorica etc." (Venedig, 1818) erschienen, war nur die Skizze zu folgender größern Abhandlung: — 2) „Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana" (Padua, 1821). 3) „Sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrapunto" (zuerst im 3ten Bde. der „Nuova Raccolta di scelte opere, italiane e straniere di scienze, lettere ed arti", Venedig, 1822, erschienen, dann aber, ohne Orts- und Datumangabe, besonders gedruckt). — In diesen Schriften erkennt man M's umfassende Gelehrsamkeit, gründliche Kenntniß der Musik und geläuterten Geschmack, aber auch eine zu große Parteilichkeit für die Griechen, denen er in der Musik Vieles zuschreibt (z. B. Kenntniß der Harmonie in unsrem Sinne), was ihnen, nach den besten Forschungen, abgestritten werden muß. Ferner ist er unbillig gegen die alten Tonsetzer der französisch-niederländischen Schule, welche unzweifelhaft im 14ten und 15ten Jahrhundert die Lehrmeister der Italiener gewesen sind.

Majeur, s. Maggiore.

Majo, Giuseppe di, ein Kirchenkomponist, geb. zu Neapel im J. 1689, war zuerst für den Advokatenstand bestimmt, gab aber in seinem 20sten Jahre das Jus auf und wendete sich der Musik zu, die er unter der Leitung Alessandro Scarlatti's studirte. 1727 erhielt er in Neapel eine Kapellmeisterstelle an einer Kirche. Dies ist aber auch Alles, was man von seinen Lebensumständen weiß. Man kennt von ihm ein 8stimmiges (zweichöriges) Dixit, ein Miserere für 2 Soprane und Tenor mit Begleitung von 2 Violinen und Orgel und 4stimmige mit Orgel und Streichinstrumenten begleitete Litaneien, — Sachen, die sehr schätzenswerth sind.

Majo, Francesco di, (oder Ciccio, wie ihn die Neapolitaner nannten), der Sohn des Vorhergehenden und einer der vortrefflichsten Tonsetzer der an Talenten wahrlich nicht armen neapolitanischen Schule. Er war zu Neapel im J. 1745 (und nicht 1710, wie Manche fälschlich angeben) geb., erhielt von seinem Vater die erste musikalische Ausbildung und vollendete diese in den Conservatorien Neapels unter den besten Meistern. Sehr jung noch, fing er schon an für Theater und Kirche zu schreiben, und in seinem 17ten Jahre wurde die erste

Oper von ihm, „Artaserse“, zu Neapel mit glänzendstem Erfolg aufgeführt. Dieser folgten bis in's Jahr 1771: „Ifigenia in Aulide“ (für Neapel), „Catone in Utica“ (für Neapel), „Demofoonte“ (für Rom), „Montezuma“ (für Turin), „Adriano in Siria“, „Alessandro nell' Indie“, „Antigono“, „Didone abbandonata“ (alle für Neapel), „Ulisse“ (für Rom), „Ipermestra“ und „l'Eroe Cinese“ (wiederum für Neapel). Nach Rom berufen, um dort die Oper „Eumene“ zu komponiren, erkrankte er, dessen Gesundheit schon seit einigen Jahren schwankend war, und starb, nachdem er nur den ersten Akt seiner Oper vollenden gekonnt, im J. 1774, erst 29 Jahre alt. Ganz Italien trauerte um den zu frühzeitig dahingegangenen großen Künstler, in dessen Werken eine Fundgrube von Genialität und Schönheit sich offenbart. Viele seiner Arien, z. B. die in Montezuma „Ah numi tiranni etc.“ und „A morir mi condanna“, in Demofoonte „Sono in mar, non veggo sponde etc.“ und „Per lei fra l'armi etc.“, werden ewig Muster an Gefühl und Wahrheit bleiben. Auch seine Kirchensachen sind sehr vorzüglich und man kennt davon 5 Messen (darunter eine für 2 Chöre und zwei Orchester), Vesperpsalmen, Graduale's, 4 Salve Regina (für eine Sopranstimme mit Begleitung von Orgel und Streichinstrumenten). Die Analyse, die Heinse in seiner „Hildegard von Hohenthal“ von mehreren Werken M's giebt, ist lesenswerth.

Majocchi, (spr. Majokki), Luigi, geb. zu Codogno im J. 1809, machte seine musikalischen Studien zuerst in Mailand und dann zu Bergamo unter Simon Mayr's Leitung. 1833 trat er mit seiner ersten Oper öffentlich auf; sie hieß „Rosamonda“ und hatte Beifall, eben so wie die zweite, „Il Segreto“, welche 1835 gegeben wurde. Leider aber starb er schon im J. 1836 in seinem Geburtsorte Codogno.

Majorano, Gaëtano, ein hochberühmter italienischer Sänger, als solcher jedoch bekannter unter dem Namen Caffarelli. Er wurde zu Bari im Königreich Neapel am 16. April 1703 geb. und war der Sohn eines armen Landbauers. Ein Musiker, Namens Caffaro, wurde auf die schöne Stimme des Knaben Gaëtano aufmerksam, ließ ihn zu sich kommen und fand bei näherer Prüfung neben der schönen Stimme auch noch die Zeichen der entschiedensten musikalischen Anlagen überhaupt. Darauf stellte er dem Vater Majorano vor, welches Glück sein Sohn in der Welt machen könne und brachte ihn durch Ueberredung so weit, daß er die Einwilligung gab, den Gaëtano zum Castraten stempeln zu lassen. Nach glücklich überstandener Operation nahm diesen Caffaro zu sich in sein Haus, unterrichtete ihn in den Elementen der Musik und brachte ihn dann nach Neapel zu Porpora. Aus Dankbarkeit für seinen bisherigen Gönner nahm Majorano nun den Namen Caffarelli an, mit dem wir ihn auch ferner bezeichnen wollen, weil er wie gesagt, unter ihm als Künstler mehr bekannt ist, als unter seinem Familiennamen. Ziemlich 6 Jahre lang nahm ihn der große Singmeister Porpora in strenge Lehre, entließ ihn aber dann mit den Worten: „Geh', mein Sohn, ich kann Dich Nichts mehr lehren, Du bist der erste Sänger der Welt“. — 1724 debütirte Caffarelli auf dem Theater Valle in Rom und elektrisirte Alles, so wie er demnächst seinen Ruhm über

ganz Italien verbreitete. 1730 ging er dann nach London, blieb einige Jahre daselbst und sang dann bis 1740 wieder in Italien. Es schien nun, als habe er sich ganz vom Theater zurückgezogen; doch tauchte er 1746 wieder auf, war in Turin, Florenz und Mailand engagirt und ging dann 1750, auf Einladung der Dauphine, nach Paris, wo er, obgleich bereits 47 Jahre alt, in einigen der Concerts spirituels sich hören lassend, eben so viel Erstaunen als Vergnügen erregte. Nach Italien zurückgekehrt, kaufte er mit seinen erworbenen Reichthümern die Herrschaft Santo-Dorato, von der er auch den Herzogstitel annahm. Auf dieser seiner Herrschaft ist er denn auch am 30. November 1783 (nach Anderen zu Neapel am 1. Februar des genannten Jahres) gestorben. — Es ist eine allgemein gültige Meinung, daß Caffarelli zu den erstaunenswürdigsten Sänger-Erscheinungen gehört, die es je gegeben hat. Seine Stimme war von sonorstem Klange und bewundernswürdigem Umfange, die Perfektion der Technik auch in den größten Schwierigkeiten völlig musterhaft, und sein Vortrag, je nach den verschiedenen Situationen, eben so kühn und glänzend wie innig und herzrührend. Von der bezaubernden Wirkung seines Gesanges in Beziehung auf den Ausdruck spricht noch Burney, der ihn, als alten Mann, 1770 zu hören Gelegenheit hatte. Dabei spielte er (Caffarelli) gut Klavier und war überhaupt ein vortrefflicher Musiker. Seine glänzenden Künstlereigenschaften wurden leider aber durch eine colossale Arroganz getrübt und ungleich seinem großen Nebenbuhler Farinelli wußte er nicht seine Superiorität durch Bescheidenheit sich vergeben zu machen, sondern verwundete Künstler und Publikum oftmals durch seinen anmaßlichen Stolz. Einige Belege zum eben Gesagten mögen nun folgen: Als er in Paris gesungen hatte, wurde ihm im Auftrage des Königs eine goldne Dose überreicht; dieses Geschenk fand er nicht kostbar genug und beklagte sich, daß es nicht wenigstens mit dem Portrait des Monarchen geziert sei. Es wurde ihm eingeworfen, daß der König sein Bildniß nur an Gesandte zu schenken pflegte, worauf er zurückgab: „Den Teufel auch! aus sämmtlichen Gesandten der Welt macht man nicht einen Caffarelli". Der König und die Dauphine erfuhren natürlich den ganzen Vorfall; der Sänger wurde an den Hof beschieden und die Dauphine übergab ihm einen werthvollen Diamanten, zugleich aber auch einen Paß. „Dieser Paß", sagte sie, „ist vom Könige eigenhändig unterzeichnet, was eine große Ehre für Sie sein muß; aber eilen Sie, davon Gebrauch zu machen, denn nach 10 Tagen hat er seine Gültigkeit verloren". Dieser Wink war deutlich genug und Caffarelli reis'te wüthend ab. — Kurz vor seinem Tode hatte er sich noch ein prächtiges Palais bauen und über das Portal die prahlerische Inschrift setzen lassen: „Amphion Thebas — Ego Domum". Ein Spaßvogel soll darunter geschrieben haben: „Ille cum, sine tu".

Majorbaß, eine fast ganz veraltete Benennung für Unter- oder Subbaß.

Makoweczky, (....), ein berühmter Hornvirtuos, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Böhmen geboren, machte seine Studien in Paris bei Punto, und erwarb sich auf Kunstreisen, die er nachgehends machte, einen ausgebreiteten Ruf. 1786 war er auch in Berlin, wo er zum Kammermusikus der Königin ernannt wurde, und 1790 sehen wir ihn eine Zeit lang in Hamburg.

Von da ab fehlen aber weitere Nachrichten über sein Leben und Treiben und man weiß nur, daß noch 1802 ein Duo für Horn und Viola und ein Quartett für Horn, zwei Violinen und Violoncello von ihm erschienen.

Malanotte, Adelaide, eine vortreffliche italienische Sängerin, wurde im J. 1785 zu Verona geboren und erhielt anfangs nur Musik- und Gesangsunterricht, um die gute Erziehung, die sie überhaupt erhalten hatte, zu vervollständigen. In Konzerten und Privatzirkeln sich hören lassend, machte die junge talentvolle Dilettantin ungemeines Glück, verheirathete sich nachgehends mit einem Herrn Montresor und wurde Mutter von 2 Kindern. Hatte sie bis jetzt die Musik nur zu ihrem Vergnügen betrieben, so mußte sie, durch häusliches Unglück veranlaßt, nun in der Kunst ihren Lebensunterhalt suchen. Bei guten Meistern machte sie noch gründliche Gesangstudien und betrat dann 1806 in Verona die Bühne. Bis 1809 an Theatern zweiten Ranges beschäftigt, nahm sie von da ab unter den besseren Sängerinnen Italiens ihre Stellung ein und hatte auf bedeutenden Theatern, wie z. E. auf denen zu Turin, Genua und Neapel, glänzende Erfolge. 1813 war sie zu Venedig und hier schrieb Rossini für ihre schöne Contr'altstimme seinen „Tancredi", durch welche Rolle ihr Ruf erst recht besiegelt wurde. 1817 sang sie auf's Neue in Venedig und dann, im Frühling 1818, in Brescia; nicht lange darauf aber wurde sie von einem Gehirnfieber ergriffen und durch diese Krankheit so mitgenommen, daß, als sie im J. 1821 in Bologna und Bergamo wieder auftrat, sie in ihren Leistungen gegen früher kaum wieder zu erkennen war. Nun zog sie sich nach Salo zurück, konnte aber ihre vollständige Gesundheit nicht wieder erlangen und siechte ihrem Ende entgegen, das endlich am 31. December des Jahres 1832 erfolgte.

Malende Sinfonie, s. unter dem Artikel Sinfonie—Symphonie à programme.

Malerei (musikalische), s. Tonmalerei.

Malibran, Maria Felicitas, geborene Garcia, zuletzt Gattin des berühmten Violinvirtuosen de Beriot, eine der berwundertsten und ausgezeichnetsten Sängerinnen der neuern Zeit. Als Tochter des vortrefflichen Tenoristen und Gesanglehrers Manoël Garcia (s. d.) wurde sie am 24. März 1808 zu Paris geboren, wohin ihre Eltern zwei Monate vorher gekommen waren. Als sie 3 Jahre alt geworden, ging sie mit ihrer Familie nach Italien und trat dann 1813 in der Kinderrolle in Paërs „Agnese" auf dem Theater de' Fiorentini zu Neapel auf. Zwei Jahre darauf erhielt sie von Panseron, der sich grade in Neapel befand, etwas Singunterricht und von Herold (dem Komponisten des „Zampa"), der ungefähr um dieselbe Zeit in genannter Stadt eintraf, die ersten Klavierstunden. Ihr eigentliches Gesangsstudium begann sie erst in ihrem 15ten Jahre unter der Leitung ihres Vaters, und zwar in Paris, woselbst sie sich auch im J. 1824 zuerst öffentlich hören ließ. Alle, die sie damals hörten, zweifelten keinen Augenblick, daß diesem jungen Talente eine glänzende Zukunft bevorstehe, wie sich denn das auch bewahrheitet hat. Ihre gesangliche Ausbildung wurde in London vollendet, wo ihr Vater, damals (1825) engagirt, eine Gesangschule errichtet hatte, und hier trat sie auch im J. 1825 als Rosina in Rossini's „Barbier" ihre drama-

tische Laufbahn an. Gleich nach ihrem günstig aufgenommenen Debüt, wurde sie für den Rest der Saison engagirt und nach Beendigung derselben sang sie bei den Musikfesten in York, Manchester und Liverpool. Von letzterer Stadt aus schiffte sie sich mit ihrem Vater nach New-York ein, wo derselbe die Direktion einer italienischen Oper übernahm und wo sie mit jedem Auftreten die Gunst des Publikums mehr und mehr gewann. Ein französischer Kaufmann, Malibran mit Namen, der in New-York etablirt war und für sehr reich galt, warb beim Vater um Marien's Hand, und erhielt diese, troz des Widerwillens der jungen Sängerin gegen den schon ältlichen Mann. 1826 war die Hochzeit; aber schon nach einem Jahre trennten sich die beiden Gatten wieder, denn immer mehr hatten sie einsehen gelernt, daß sie nicht für einander paßten und außerdem hatte auch der Reichthum Malibran's sich als trügerisch erwiesen und dieser mußte sich fallit erklären. So reis'te denn Marie im August des Jahres 1827 nach Frankreich ab, den Namen Malibran jedoch weiter führend, da erst später ihre Ehe förmlich und gerichtlich aufgelös't wurde. In Paris angekommen errang sie zuerst in verschiedenen Salons Erfolge, bis sie im Januar 1828 in der italienischen Oper als Semiramis (in einer Benefizvorstellung für den Sänger Galli) auftrat. Vom April des genannten Jahres ab war sie bei der italienischen Oper engagirt und wußte ihren Erfolg, der zuerst nicht ganz unbestritten und ungetheilt gewesen war, nach und nach immer mehr zu consolidiren. 1829 ging sie auch nach London, wo sie sich mit der Sontag in die Lorbern theilte, welche die Engländer auf's freigebigste spendeten. Beide Sängerinnen entzückten dann auch vereint das pariser Publikum bis in's Jahr 1830, wo die Sontag sich mit dem Grafen Rossi vermählte; nachher nahm die Malibran allein den Tribut der Bewunderung in Empfang, bis 1832 wechselsweise in Paris und London singend. Inzwischen hatte sie auch (1830) eine Liaison mit dem Violinvirtuosen de Beriot angeknüpft, den sie aber erst im J. 1836 heirathete, nachdem sie zwei Kinder von ihm hatte und ihre Ehe mit Malibran in aller Form Rechtens von den französischen Gerichten für null und nichtig erklärt worden war. — Im Sommer 1832, als die Cholera in Paris wüthete, waren die M. und de Beriot in Brüssel und hier besuchte sie Lablache, der berühmte Baßsänger, der von England nach Italien ging, und, um den französischen Gesundheits-Cordon zu vermeiden, seinen Weg über Belgien nahm. Im Spaß machte er den Beiden den Vorschlag, ihn nach Neapel zu begleiten; die M., leicht erregt wie sie war, fand den Plan reizend, und nach wenigen Stunden schon war die ganze Gesellschaft auf dem Wege nach Italien. Daselbst angekommen, feierte die M. Triumphe, wie nur wenige Künstler vor und nach ihr; bis zum November des Jahres 1832 sang sie in Mailand, Bologna, Rom und Neapel und ihr Name war in Aller Munde. Darauf kehrte sie nach Brüssel zurück, um sich im Frühjahr 1833 nach London zu begeben, wo sie am Drury-Lane-Theater auf 40 Vorstellungen engagirt war. Nach Beendigung derselben kehrte sie wieder nach Italien zurück und blieb nun daselbst, einen Abstecher nach London abgerechnet, bis Ende Winters des Jahres 1835, in Neapel, Lucca, Bologna, Sinigaglia, Venedig und Mailand mit unerhörtem Erfolg singend. Ihre Verheirathung mit de Beriot

fand im März des Jahres 1836 in Paris statt, dann blieb sie einige Wochen in Brüssel und Ende April war sie wieder in London. Hier hatte sie das Unglück, bei einem Spazierritte vom Pferde zu stürzen, wurde ein großes Stück von dem scheugewordenen Thiere am Boden fortgeschleift und erhielt mehrere heftige Contusionen am Kopfe. Anfangs schienen die Folgen nicht gefährlich; sie erholte sich wieder, ging mit ihrem Manne nach Brüssel zurück und gab auch mit diesem einige Konzerte zu Aachen. Nach und nach wurde es jedoch ersichtlich, daß ihr Gehirn gelitten haben mußte, wenigstens bemerkten ihre näheren Bekannten eine totale Umwandelung ihres Wesens: die lebensfrische Frau war schlaff und moros geworden und sie, die sonst voller Beweglichkeit und Feuer war, schleppte sich jetzt nur mühsam dahin. Dennoch ging sie, wie sie versprochen hatte, im September 1836 zum Musikfeste nach Manchester und den ersten Tag, an welchem sie sich hören ließ, ging Alles gut; am andern jedoch, nachdem sie mit Mad. Caradori ein Duo gesungen, sank sie ohnmächtig zusammen und mußte nach Hause geschafft werden. Hier ergriffen sie heftige Convulsionen, ein rapides nervöses Fieber deklarirte sich und trotz aller angewandten Hülfe und Pflege hauchte sie am 23. September 1836 ihren Geist aus, erst 28 Jahre alt. Man bestattete sie mit Pomp und Feierlichkeit; später jedoch wurden ihre Ueberreste nach Belgien gebracht und in Laeken beigesetzt, wo de Beriot ein Mausoleum hatte errichten lassen mit der Statue der großen Künstlerin von der Hand des berühmten Bildhauers Geefs. — Die M. war eine Sänger-Erscheinung, wie sie nur selten vorkommt; ihre Kunstfertigkeit war eminent und noch eminenter die Genialität, mit der sie diese Kunstfertigkeit in den verschiedensten Genres walten ließ. Jeden Styl, jeden Charakter machte sie sich unterthan; sie konnte eben so tief tragisch sein, wie sie durch die anmuthigste Naivetät und Schalkheit zu entzücken vermochte, die energischeste Leidenschaftlichkeit stand ihr nicht weniger zu Gebote als die rührendste Sentimentalität. Auf der Bühne unterstützten sie reizende Persönlichkeit und gefühlvolle, immer meisterhafte Aktion; ihr durch und durch musikalisches Wesen aber und ihre feinste Meisterhaftigkeit kamen in Konzerten am reinsten und ungetrübtesten zur Anschauung. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß ihr Organ keineswegs von erster, untadelhafter Schönheit war; das Medium ihrer Stimme war sogar dumpf und unegal. Bewundernswürdig aber war der Umfang dieser Stimme, vermöge deren sie sowohl Alt- wie hohe Sopranpartien durchzuführen vermochte. — Schließlich ist noch zu erwähnen, daß die M. auch sehr hübsche Romanzen komponirt hat, von denen auch mehrere im Druck erschienen, u. A. auch in dem zu Paris unter dem Titel: „Dernières pensées musicales de Marie-Félicité Garcia de Beriot" erschienenen Album.

Malzat, Johann Michael (nicht Ignaz, wie ihn Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexikon nennt), geb. zu Wien um 1730 und gest. zu Botzen in Tyrol im J. 1791, war Virtuos auf der Oboe und dem englischen Horn. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, der als kaiserl. Kammermusikus in Wien lebte und ein fertiger Oboebläser war. Dessen Schule entwachsen, kam er in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg, und ging einige Jahre später auf Reisen, die ihn ziemlich durch ganz Europa führten und ihm einen ausge-

breiteten Ruhm verschafften. Nach Beendigung derselben ließ er sich in Botzen nieder, wo er als Musiklehrer sein übriges Leben verbrachte. — Man führt von seinen Kompositionen an: konzertirende Sinfonien für Oboe und englisches Horn, Konzerte für Oboe, englisches Horn und Fagott, eins für Violoncello, Quartette, Quintette, Sextette für Blasinstrumente u. s. w. Das Meiste von allen diesen Sachen ist Mscrpt. geblieben.

Mamertus, Claudius, Bruder des Erzbischofs Mamertus von Vienne, dessen Vicar er war, lebte im 5ten Jahrhundert n. Chr., ungefähr um 460, und soll nach der Meinung einiger Zeitgenossen der Verfasser des Textes und der Musik der Hymne: „Pange lingua gloriosi praelium certaminis etc." sein; von Anderen wird diese Hymne jedoch dem Venantius Fortunatus zugeschrieben. Uebrigens ist der Gesang der Hymne, wie er sich im römischen Antiphonar befindet, nicht der, welchen M. verfaßt hat.

Manara, Francesco, ein Komponist des 16ten Jahrhunderts, blühete besonders in den ersten Decennien desselben und stand in Diensten des Herzogs von Ferrara. Gestorben ist er in hohem Alter, doch weiß man nicht wann. Auf der münchner Bibliothek befinden sich 4stimmige Madrigalen seiner Komposition, die 1555 in Venedig gedruckt wurden.

Mancando, (ital.) — abnehmend; dasselbe was Calando und Diminuendo (s. d.).

Manche, (spr. Mangsch'), nennen die Franzosen den Hals der Geige, Guitarre u. s. w.

Manchicourt, (spr. Mangschikuhr), Pierre, ein Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, um 1510 zu Bethune (in Artois) geb., war er Canonikus in Arras und wurde dann Lehrer der Chorknaben an der Kathedrale von Tournay. Wie es scheint, hat er aber diesen Posten später verlassen und sich nach Antwerpen begeben, wo er 1560 noch lebte. — Im Druck erschienen von ihm Motetten unter den Titeln „Cantiones musicae" (Paris, 1539) und „Modulorum musicalium etc." (Paris, 1545); ferner eine „Missa quatuor vocum cui titulus: Quo abiit dilectus" (Paris, 1568). — In mehreren Kompositions-Sammlungen des 16ten Jahrhunderts befinden sich überdies Arbeiten von M.

Mancini, (spr. Mantschini), 1) Curzio M., ein Tonsetzer der römischen Schule, war von 1589 bis 1591 Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore zu Rom und 1607 an S. Giovanni in Laterano; das Jahr darauf wurde in diesem Amte Abbondio Antonelli sein Nachfolger. Er hinterließ 32 vier- bis achtstimmige Motetten in Mscrpt., und 1608 erschienen 8stimmige Litaneien von ihm im Druck. — 2) Francesco M., geb. zu Neapel im Jahre 1691, machte seine Studien am Conservatorium di Loretto und wurde nachgehends als Lehrer bei diesem Institut angestellt. Man kennt nur noch die Titel folgender seiner Werke: „L'amor divino trionfante nella morte di Cristo" (Oratorium), „Hidaspe", „Il Maurizio" (ernste Opern), „Il Cavaliere bretone" (Buffa-Oper); ein Magnificat für 8 reale Stimmen ist ebenfalls unter seinem Namen bekannt. Geminiani und Hasse spenden seinen dramatischen Produktionen großes Lob, wogegen Burney die Oper „Hidaspe" einer ungünstigen

Kritik unterwirft. — 3) Giovanni Battista M., geb. im J. 1716 zu Ascoli im Kirchenstaate, wurde in seiner Jugend schon in die Singschule des Bernacchi zu Bologna gethan und später selber als einer der vortrefflichsten Gesanglehrer angesehen. Nach Wien berufen (vor 1761), um die Erzherzoginnen zu unterrichten, starb er daselbst am 4. Januar des Jahres 1800. — Er ist der Verfasser des guten Werkes: „Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato" (Wien, 1774, in einer zweiten verbesserten Auflage, Mailand, 1777). Es ist eins der besten Werke, die man über die Gesangskunst hat, und 1776 erschien ein Auszug davon (in's Französische übersetzt) zu Paris, unter dem Titel: „L'art du chant figuré", von Desaugiers verfaßt, sowie 1796 ebendaselbst eine vollständigere Uebersetzung von einem Herrn von Rayneval die den Titel führt: „Réflexions pratiques sur le chant figuré". Im ersten Jahrgange des Cramer'schen Magazin's pag. 494 ff. findet man einige weitere Nachrichten von M's Buche, und Hiller hat in der Vorrede zu seiner Anweisung zum musikal. zierlichen Gesange einen kurzen Auszug daraus, das Historische betreffend, mitgetheilt.

Manderscheidt, Nicolaus, einst berühmter Orgelbauer, geb. zu Trier am 2. April 1580 und gestorben zu Nürnberg ebenfalls am 2. April 1662. Noch 1657 hatte er daselbst, als „Raths-Orgelmacher", die zweite Orgel in der Sebalduskirche gebaut.

Mandini, Paolo, ein vortrefflicher italienischer Tenorist, geb. im J. 1756 zu Arezzo, machte seine Gesangstudien bei Saverio Valento und betrat 1777 zu Brescia mit Erfolg die Bühne. Nachdem er auf den meisten bedeutenden Theatern Italiens Furore gemacht hatte, engagirte ihn Viotti für das Théâtre de Monsieur in Paris, woselbst er in den Jahren 1789, 90 und 91 ebenfalls mit dem schönsten Erfolge sich producirte. 1792 kehrte er nach Italien zurück, sang daselbst noch längere Zeit, z. B. 1794 in Venedig, und 1805 sehen wir ihn in Berlin, wo er aber nur noch als Schatten von Dem sich zeigte, was er einst war. Seit dieser Zeit fehlen die Nachrichten über ihn.

Mandoline, (ital. Mandolina oder Mandola), ein lautenartiges, besonders in Italien (auch noch heute) gebräuchliches Instrument, bestehend aus einem muschelförmigen, von schmalen, zusammengeleimten und gebogenen Holzspähnen gebildeten Bauche, über welchem ein Resonanzboden von Tannenholz liegt, auf dem das Griffbrett, welches, wie bei der Guitarre, auf den Hals geleimt und mit Bunden versehen ist, noch etwas hinabreicht, jedoch nicht ganz bis zum Schallloche, das sich in der Mitte des Resonanzbodens befindet. Oben am Halse ist ein verschieden geformter und verzierter Kopf, in welchem wie bei den Geigen und Guitarren die Wirbel stecken, mittels welcher die Saiten gestimmt werden, die unten auf dem Bauche an einen sogen. Sattel oder Saitenhalter befestigt sind. Hinsichtlich der Zahl der Saiten nun und ihrer Stimmung unterscheidet man gewöhnlich die neapolitanische und die mailändische Mandoline. Die erstere hat meistens 4 doppelchörige Saiten, die in klein gg, eingestrichen dd, aa und zweigestrichen ee gestimmt sind. Das zweigestrichene e besteht aus zwei schwachen Darmsaiten (Quinten), das a aus zwei Stahlsaiten,

das d aus zwei Messingsaiten, deren jede aus zwei schwachen zusammengedreht ist und das g aus Darmsaiten mit Silberdraht übersponnen. Die mailändische Mandoline aber hat 5 Doppelchöre, die in gg (beide übersponnen), eingestrichen cc, aa, zweigestrichen dd und ee gestimmt sind. Uebrigens hat man auch Mandolinen, die bloß einchörig bezogen sind. Gespielt werden sie alle mit einem Plectrum, das meistens aus einem breitgeschnittenen und sehr geglätteten Stücke harten Holzes, oder auch aus einem harten Federkiele besteht und zwischen dem Daumen und dem Mittelfinger der rechten Hand gehalten wird. Man benutzt das Instrument vornehmlich zum Accompagnement des Gesanges, und die Art seines Spieles geht u. A. aus dem Ständchen in Mozart's „Don Juan" hervor, wo es höchst charakteristisch benutzt ist. Uebrigens werden von Virtuosen, deren es nicht viele auf diesem Instrumente giebt noch gegeben hat, auch selbstständige Stücke vorgetragen. Einer der größten Virtuosen, wenn nicht der größte unter denen, die je existirt haben, war Vimercati aus Mailand, der noch 1834 (als schon bejahrter Mann) eine Kunstreise durch Deutschland machte.

Mandora, ebenfalls ein lautenartiges Instrument und in der äußern Form und Gestalt, Spielart u. s. w. der vorhergehenden Mandoline ganz gleich. Die Mandora kommt aber weit mehr als die Mandoline der Laute nahe; denn wie letztere hat sie 8 Saitenchöre und die Quinte einchörig; ebenfalls wie bei der Laute ist den obersten 3 Saiten nach die Stimmung E-moll, und die ersten und tiefsten vier Saiten werden in die jedesmalige Tonart gestimmt, aus welcher das Stück geht. Die offenen Saiten heißen in der Tabulatur alle a, und die gegriffenen Töne erst bekommen verschiedene Namen: b, c, d, e, f, g, h und nun wirklich alphabetisch weiter: i, k, l, m, n, o. — Das Instrument, jetzt ganz veraltet, wird von Manchen (z. E. auch von Koch in seinem mus. Wörterbuch) fälschlich für identisch mit der Mandoline gehalten.

Manelli, Francesco, ein italienischer Opernkomponist, geb. zu Tivoli im Anfang des 17ten Jahrhunderts, schrieb die Musik zur „Andromeda", und diese war die erste Oper, welche öffentlich im J. 1637 zu Venedig aufgeführt wurde. Dieser folgte im J. 1638 die „Maga fulminata". Der Librettist beider Opern, Benedetto Ferrari, trug auch die Kosten ihrer Inscenirung und verschrieb z. E. aus ganz Italien die bedeutendsten Virtuosen zur Mitwirkung. Die Neuheit und der Reiz dieser dramatischen Schaustellungen veranlaßten nun die Venezianer, eigene Opernhäuser zu bauen. M. schrieb ferner auch für andere Orte mehrere Opern und es werden davon namhaft gemacht: „Temistocle" (Florenz, 1639), „Alcale" (ebendaselbst 1642), „Ercole nell' Erimento" (Piacenza, 1651), „il ratto d'Europa" (ebendaselbst 1653), „i sei Gigli" (Ferrara, 1666). — Das Todesjahr M's ist nicht mit Genauigkeit anzugeben.

Manfredi, Filippo, ein guter Violinvirtuos, geb. zu Lucca um 1738 und von Tartini gebildet. Als Landsmann Boccherini's schloß er mit diesem eine intime Freundschaft, und Beide unternahmen nun auch im J. 1769 eine Kunstreise. Sie besuchten erst die bedeutendsten Städte der Lombardei, hielten sich längere Zeit in Turin und im südlichen Frankreich auf und kamen endlich 1771 nach Paris, wo M. mit den Trio's und Quartetten seines Freundes Boccherini

Furore machte. Von Paris gingen beide nach Spanien und in Madrid wurde M. als erster Violinist bei der Privatmusik des Prinzen von Asturien angestellt, starb aber schon im J. 1780 zu Madrid. — 1772 kamen in Paris Violinsolo's seiner Komposition heraus. — Auch einen Komponisten Manfredi, Luigi mit Vornamen, hat es gegeben; er war Mönch und lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Venedig, woselbst auch in den Jahren 1638 und 1641 vier- und fünfstimmige Motetten und Madrigalen im Druck von ihm erschienen. Eine Sängerin Maria Maddalena M. hatte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Italien bedeutenden Ruf und war 1720 Hofsängerin in Turin.

Manfredini, Vincenzo, Komponist und musikalischer Schriftsteller, geb. zu Pistoja (und nicht zu Bologna, wie Andere angeben), studirte die Komposition zu Bologna und Mailand unter der Leitung von Perti und Fioroni, und ging 1755 mit einer Sängergesellschaft nach Petersburg. Durch einige Ballet-Kompositionen empfahl er sich der Kaiserin, welche ihn zum Musiklehrer des Großfürsten Paul ernannte, und nachgehends wurde er auch Dirigent von des Letztern Kammermusik. Bis 1765 schrieb er mehrere Opern, z. E. „Olimpiade", „Alessandro nell' Indie", die seine Reputation erweiterten; als aber im genannten Jahre Galuppi nach Petersburg kam, wurde M. natürlich bedeutend in den Schatten gestellt und ging von der Opernkomposition ab zu seiner ersten Beschäftigung als Balletkompositeur über. 1769 verließ er Rußland und ließ sich mit einem ziemlich bedeutenden Vermögen in Bologna nieder, wo er nun sich der musikalischen Schriftstellerei befleißigte. Das erste Werk, welches in dieser Beziehung von ihm erschien, war didaktischer Natur und führte den Titel: „Regole armoniche, o sieno precetti ragionati per apprender i principj della musica, il portamento del basso sopra gli stromenti da tasti, come l'organo, il cembalo etc." (Venedig, 1775, in einer zweiten Auflage ebendas. 1797). Durch einen Streit mit Arteaga über dessen „Rivoluzioni del teatro musicale ital." (die M. in dem Giornale Enciclopedico kritisirt hatte), entstand sein zweites Buch „Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori (Bologna, 1778). — Von den Kompositionen M's ist nur gedruckt: ein Duett und 6 Arien aus seiner „Olimpiade" und 6 Klaviersonaten. — Gestorben ist M. höchst wahrscheinlich noch vor 1800.

Manfroce, (spr. Manfrotsche), Nicolo, geb. zu Palma in Calabrien im J. 1791, zeigte schon sehr frühzeitig die glücklichsten Anlagen für Musik und machte seine Kompositionsstudien unter Tritto, worauf er auch von Zingarelli in Rom einige Rathschläge erhielt. Kaum 15 Jahre alt, fing er schon an mit Kompositionen hervorzutreten und offenbarte ein Genie, welches seinem Vaterlande Italien einen seiner größten Künstler zu versprechen schien; leider aber unterbrach ein zu frühzeitiger Tod das Wirken, welches so glänzend begonnen hatte; M. starb zu Neapel im J. 1813, einundzwanzig Jahre und einige Monate alt. — 1810 wurde in Rom seine erste Oper „Alzira" aufgeführt und erregte Enthusiasmus; darauf gab er noch eine große Cantate, „Armida", eine Oper „Piramo e Tisbe" und wieder eine Cantate, „La Nascita d'Alcide". Von seinen Kirchenkompositionen werden angeführt: Vespern, vierstimmige Messen, eine 8stimmige

Messe für zwei Chöre und zwei Orchester, und ein 3chöriges Miserere. Auch Instrumentalsachen, z. E. Sinfonien, und einzelne Arien, Duette und sonstige Gesangssachen kannte man von ihm. Besonders eine seiner Arien: „No, che non puo difenderlo“ hatte in ganz Italien eine ungemeine Beliebtheit.

Mangold, Johann Heinrich, geb. 1689 zu Umstadt in der hessischen Provinz Starkenburg, war Stadtmusikus daselbst und starb im J. 1773. Von ihm stammt in gerader Linie eine lange Reihe von Musikern ab, von denen in den folgenden Artikeln die bedeutenderen aufgeführt werden sollen.

Mangold, Johann Wilhelm, Sohn des Vorhergehenden, geb. 1736 zu Umstadt, ging 1764 nach Darmstadt, verheirathete sich daselbst und ward nachgehends Stadtmusikus. 1781 kam er in die vom Erbprinzen Ludwig, nachherigem ersten Großherzoge gegründete Hofkapelle und starb im J. 1806, den Ruf eines tüchtigen Orchestergeigers und Lehrers auf verschiedenen Instrumenten hinterlassend. — Söhne von ihm sind: 1) Georg M., geb. den 7. Februar 1767 zu Darmstadt, erregte schon in früher Jugend durch seine glückliche Begabung für das Violinspielen Aufsehen und vervollkommnete sich später durch den Unterricht, welchen er von dem berühmten churmainzischen Konzertmeister Schick erhielt. 1801 kam er als Konzertmeister in die darmstädtische Hofkapelle, wurde 1816 zum Ritter des Ludwigsordens und 1817 zum Hofmusikdirektor ernannt. Gest. ist er zu Darmstadt am 18. Februar 1835. Sein Violinspiel wurde als vorzüglich gerühmt und besondere Verdienste erwarb er sich um die Kammermusik, die er in einem, lange Jahre in seinem Hause bestehenden Quartett mit Eifer cultivirte und deren beste Erzeugnisse er somit den Kunstfreunden seiner Vaterstadt mehr und mehr zugänglich machte. — 2) August Daniel M., geb. am 25. Juli 1775 zu Darmstadt, war anfänglich Klarinettist, widmete sich aber später dem Violoncell. Im J. 1798 zuerst Mitglied, dann Dirigent der Privatkapelle des reichen Kaufmanns Bernard zu Offenbach, siedelte er dann zu Anfang dieses Jahrhunderts als Mitglied des Orchesters nach Frankfurt über. Eine Reise um diese Zeit nach Holland und eine spätere nach Norddeutschland in Gemeinschaft mit seinem Neffen Wilhelm M. (s. d.) verschafften seinem fertigen und geistig belebten Spiel ehrende Anerkennung. 1814 kam er in die darmstädtische Hofkapelle und starb mit dem Titel eines Konzertmeisters, im J. 1842. — 3) Ludwig M., geb. 1777, war Violinspieler und starb als Kammermusikus zu Darmstadt im J. 1829. Sein Sohn, Georg Carl M., geb. zu Darmstadt im J. 1812, bildete sich unter der Leitung Hummel's zu einem gewandten Klavierspieler aus und lebt als Musiklehrer und Komponist in London. — 4) Paul M., geb. 1780 zu Darmstadt, war ein vortrefflicher Fagottist, zugleich auch guter Bratschist, und wurde 1808 in die Hofkapelle zu Darmstadt aufgenommen. Als Kammermusikus ist er im J. 1851 gestorben. — 5) Carl Friedrich M., geb. 1784 zu Darmstadt, war ein geschickter Waldhornist und stand, ebenso wie sein Bruder Paul, von 1801—1808 in französischen Militärdiensten. Dann wurde er in der darmstädter Hofkapelle angestellt und endlich 1849 pensionirt. Ein Sohn von ihm, Ludwig M., geb. im J. 1813, ist Violinspieler und als solcher Mitglied der Hofmusik in Darmstadt.

Mangold, Wilhelm, großherzogl. hessischer Hofkapellmeister, ältester Sohn Georg M's (s. im vorhergehenden Art.), wurde am 19. November 1796 zu Darmstadt geb. Den ersten Unterricht im Violinspielen erhielt er von seinem Vater, in der Theorie von Rinck und Abt Vogler, und vollendete dann seine Studien im pariser Conservatorium (1816—1819), wo insbesondere Cherubini und Rudolph Kreutzer seine Lehrer waren. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er zum Kammermusikus und bald darauf zum Konzertmeister ernannt. Mit seinem Oheim August Daniel M. (s. den vorhergehenden Art.) unternahm er eine Kunstreise nach dem nördlichen Deutschland und erwarb sich als Violinspieler und Komponist allgemeinen Beifall. 1825 ward er zum Hofkapellmeister ernannt und verwaltete dieses Amt eifrigst und rühmlichst bis zum J. 1858, wo er in Ruhestand versetzt wurde, nachdem ihm schon im J. 1838 das Ritterkreuz des Ludwigsordens verliehen worden war. — Von seinen zahlreichen Kompositionen sind durch den Druck bekannt geworden: eine Cantate, „Cäcilia" betitelt, Canzonetten für eine und zwei Stimmen, Violin-Quartette, Solostücke für Violine allein und für Violine und Violoncello, Maurerlieder, Sonaten u. s. w. Außerdem wurden von ihm die Opern „Merope" (3aktig), „Graf Ory" und „Vergebliche Vorsicht" (beide einaktig), Musik zu „Die beiden Galeerensclaven", einige Sinfonien und Gelegenheits-Cantaten aufgeführt. — Zwei seiner Söhne, Paul M., geb. 1835 und Georg M., geb. 1836, sind als Musiklehrer nach Nordamerika gewandert. — Seine Schwester, Charlotte M., geb. zu Darmstadt im J. 1794, erhielt 1810 bei C. M. von Weber Gesangunterricht, den nach dessen Abreise von Darmstadt Meyerbeer für einige Zeit übernahm, und setzte dann von 1812 bis 1815 in Wien bei Tomaselli, Salieri und Liverati ihre Gesangsstudien fort. Zur Theatersängerin vollständig ausgebildet und bereits für Wien engagirt, zog sie sich ein Halsübel zu, das sie mehrere Jahre hinderte, die Stimme zu gebrauchen. Sie kehrte nach Darmstadt zurück und etablirte sich hier mit Erfolg als Gesanglehrerin.

Mangold, Carl Amand, Bruder des vorhergehenden Wilhelm M., wurde geb. zu Darmstadt am 8. Oktober 1813, und erhielt den ersten Unterricht im Violin- und Klavierspielen, im Gesang und in der Komposition von seinem Vater, sowie von seinen älteren Geschwistern Charlotte und Wilhelm M. 1831 trat er als Violinspieler in die darmstädtische Hofkapelle und 1834 machte er in Gesellschaft seines Bruders, der als Dirigent der deutschen Oper engagirt war, eine Reise nach London, welche durch vielfältiges Gute, das er daselbst hörte, von Nutzen für ihn war. Von 1836—1839 setzte er seine musikalischen Studien in Paris fort, hatte im Conservatorium bei Berton Kompositions- und bei Bordogni Gesang-Unterricht, vervollkommnete sein Violinspiel unter der Leitung von Saussaye (Baillot's Schwiegersohn) und hatte bei Neukomm noch in der Komposition Privat-Unterricht. Nebenbei ertheilte er selbst Musik-Unterricht, u. A. auch an mehreren öffentlichen Anstalten, z. B. in Gemeinschaft mit Abbé Mainzer an der „Association polytechnique" (die 800 Schüler im Chorgesang zählte) und in einer von ihm eröffneten Gesangschule für deutsche Handwerker. Für diese Anstalten komponirte er Verschiedenes, das höchst beifällig aufgenommen

wurde. 1839 sollte er für Brüssel eine Oper schreiben; die Sache zerschlug sich aber wieder (wegen übermäßiger Honorarforderungen des Textdichters) und M., der inzwischen nach Darmstadt zurückgekehrt war, nahm daselbst die durch den Abgang Hähnle's erledigte Musikdirektorstelle des Musikvereins an und blieb von nun ab in seiner Vaterstadt. 1841 wurde ihm die Correpetitorstelle am Hof-Theater übertragen, in den folgenden Jahren übernahm er noch die Leitung mehrerer Gesangvereine (z. E. des Männergesangvereins „Sängerkranz", des Damengesang-vereins „Cäcilia", des von ihm angeregten Vereins für Kirchenmusik) und wurde auch 1848 zum Hofmusikdirektor ernannt, so wie er im vergangenen Jahre (1858) vom Großherzog von Hessen die goldne Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhielt. — Von M's Kompositionen sind (theils in Paris und theils in Deutschland) im Stich erschienen: 150 kleinere und größere Sachen für Gesang (theils in deutscher und theils in französischer Sprache): ein- und mehrstimmige Lieder, gemischte Chöre, Männergesänge mit und ohne Orchester; dann der Klavierauszug des Konzert-Melodrams „Die Hermannsschlacht" für Soli, Chor und Orchester (sein verbreitetstes Werk), die Oper „Gudrun" in Partitur und im Klavierauszug, und einzelne Gesänge aus der Oper „Tannhäuser" und dem dramatisirten Mährchen „Dornröschen". Außer den angeführten Werken sind von ihm noch aufgeführt worden: eine Sinfonie-Cantate „Elysium", „Des Mädchens Klage", Scene für Mezzosopran, Chor und Orchester, eine Ouvertüre in C-dur (in Mannheim mit dem Preis gekrönt), die Konzertarie „Jeanne d'Arc" (welche einen vom Fürsten von Hechingen ausgesetzten Preis erhielt), die Oper „Das Köhlermädchen", das Oratorium „Wittekind" und sein neuestes Konzert-Melodram „Frithiof".

Manieren, dasselbe was Verzierungen (s. d.).

Mann, Matthias Georg, geb. 1720 oder 1721 in Niederösterreich kam als Sängerknabe in das Chorherrenstift Kloster-Neuburg und wurde dann nachgehends Organist an der Carlskirche in Wien, als welcher er 1751, kaum 30 Jahre alt, starb. Er war ein tüchtiger Violin- und Orgelspieler, auch gediegener Theoretiker, und ist besonders als der Lehrer Albrechtsberger's zu erwähnen. Er hat viele Klaviersachen, Kirchenstücke, Streichquartette und Trio's in Mscrpt. hinterlassen.

Manna, Gennaro, geb. zu Neapel im J. 1721, erhielt seine musikalische Ausbildung daselbst auf dem Conservatorium di Loretto. 1747 schrieb er für Ferrara seine erste Oper, deren Titel aber nicht mehr bekannt ist; dann ließ er im darauf folgenden Jahre in derselben Stadt seinen „Adriano placato" aufführen. Bis ungefähr 1764 schrieb er nun noch Opern für viele italienischen Bühnen, z. B. „Eumene", „Didone abbandonate", „Siroe", „Achille in Sciro", „Temistocle"; dann aber befaßte er sich bloß mit Kompositionen für die Kirche. Gestorben ist er zu Neapel im J. 1788.

Mano, (ital., abgekürzt m. oder man.) — Hand; s. Abbreviatur, M. und Destra.

Mano armonica, (ital.), die harmonische Hand (Hand des Guido), s. Harmonische Hand.

Mantius, Eduard, ausgezeichneter deutscher Tenorsänger, geb. zu Schwerin am 18. Januar 1806 als der jüngste Sohn einer aus Schweden stammenden Familie, welche sich in jener Stadt niedergelassen hatte. Der früh erfolgte Tod des Vaters legte der Mutter und den älteren Geschwistern die Sorge seiner häuslichen Erziehung auf, während die nicht unrühmlich bekannte Domschule seiner Vaterstadt für die wissenschaftliche Ausbildung sorgte. Bis zu seinem 17ten Jahre lebte M. mit geringen Ausnahmen stets im elterlichen Hause, in welchem Musik, besonders Gesang geliebt und geübt wurde; auch besuchte er, dessen Familienmitglieder größtentheils Theilnehmer des zu Schwerin errichteten Gesangvereins waren, diesen fleißig und erregte hier schon damals durch seine eben sich bildende Tenorstimme die Aufmerksamkeit aller Musikkenner. Eine Ferienreise nach Hamburg zu einem Freunde verschaffte ihm die Bekanntschaft der daselbst lebende Louise Reichardt und des verdienstvollen Clasing, wodurch wohl zuerst der Gedanke, sich der Bühne zu widmen, in ihm erregt worden sein mag. Aus Liebe zu einer seiner Schwestern gab er diesen Plan indessen wieder auf und bezog 1826 die Universität zu Rostock, und ein Jahr später die zu Leipzig, wo er neuerdings Gelegenheit fand, sein musikalisches Talent bei dem sehr verdienten Gesanglehrer und Musikdirektor Pohlenz kunstgerecht zu üben und auszubilden. 1829 vertauschte M. die Hochschule Leipzig's mit der Berlin's, um nach Absolvirung seiner Studien in dieser Residenz künftig in seinem Vaterlande dem gewählten Berufe als Jurist zu leben. Doch es war vom Schicksal anders beschlossen. Eine mit mehreren Freunden unternommene Excursion führte nach Pichelsberg und die heitere Schaar fühlte sich bald bewogen ein Quartett anzustimmen. Der die übrigen Stimmen beherrschende Tenor M's erregte die Aufmerksamkeit des damals grade im kleinen Palais zu Pichelsberg anwesenden Königs von Preußen in so hohem Grade, daß abseiten der königl. Hoftheater-Intendanz Unterhandlungen mit M. angeknüpft wurden, deren Resultat sein Engagement war. — Bis vor Kurzem, wo er pensionirt wurde, wirkte er als ausgezeichnetes Mitglied an der berliner Oper; sein Fach war das des lyrischen und Spieltenor-Partien und in diesen, älteren sowie neueren, wußte er durch seine vortrefflich gebildete Stimme, reizende Manier und gewandte Darstellung Alles für sich zu gewinnen. Gegenwärtig beschäftigt er sich in Berlin mit Gesangunterrichtgeben.

Manual ist 1) diejenige Einrichtung, vermöge welcher eine Orgel mit den Händen gespielt wird, im Gegensatz zu derjenigen, welche das Instrument mit den Füßen traktiren läßt und Pedal (s. d.) genannt wird. In diesem Sinne spricht man auch genauer bezeichnend von Manualklavier, Manualklaviatur, Manualtastatur, oder von Handklavier, Handklaviatur, Griffbrett, Tastatur. — 2) versteht man im Allgemeinen unter M. alles das, was in der Orgel von den Tasten an bis zu den Pfeifen in Verbindung steht.

Manualkoppel, s. Koppel.

Manubrium, (lat.) — Griff, Heft, bedeutet in der Orgelbauersprache den an einer Registerstange und vor dem Registergitter neben der Klaviatur hervorstehenden Griff, an welchem die Orgelregister angezogen und abgezogen (wieder zurückgeschoben) werden.

Manus Guidonis, (lat.), die Hand des Guido, die harmonische Hand. (S. letztern Art.).

Manzuoli, Giovanni, ein berühmter italienischer Sänger (Castrat, Mezzosopranist) des vorigen Jahrhunderts, zu Florenz um 1720 geb. In Italien schon gefeiert, begab er sich im J. 1745 nach London, wo sein Talent nicht minder Sensation machte. 1753 berief ihn Farinelli nach Madrid, wo er an der italienischen Oper sang und 1765 war er in Wien engagirt. Gegen 1768 kehrte er aber dann nach seiner Vaterstadt Florenz zurück, lebte hier ruhig von seinem erworbenen bedeutenden Vermögen und sang nur zuweilen noch in der Kirche. 1770 hörte ihn Burney noch und spricht mit höchster Anerkennung von seinem Geschmack und Ausdruck des Vortrags. Gestorben ist er in einem der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Mara, Cajetan, geb. am 4. September 1719 zu Deutschbrod in Böhmen, besuchte in seiner Jugend die dortige lateinische Schule, und trat nach beendigtem philosophischen Cursus 1739 in den Augustiner-Orden, worauf er nach einigen Jahren zum Priester geweihet wurde. Als solcher war er jedoch auch in der Tonkunst, die er von Jugend auf mit Liebe getrieben hatte, nicht müssig, und seines herrlichen Orgelspiels und überhaupt seiner vielen guten musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten wegen ward er Musikdirektor an der Ordenskirche seiner Vaterstadt, und nachdem er 13 Jahre dieses Amt rühmlichst verwaltet hatte, in gleicher Eigenschaft an St. Wenzel in der Neustadt zu Prag berufen. Hier war er besonders unermüdlich beschäftigt mit dem Studiren der Partituren großer Meister, von denen er allein 300 Messen eigenhändig abgeschrieben haben soll; zugleich unterrichtete er fleißig im Generalbasse, zog viele tüchtige Schüler und komponirte für Kirche und Kammer. So brachte er 19 Jahre im Augustiner-Kloster in Prag zu; dann wurde dasselbe aufgehoben und er kehrte wieder nach seiner Vaterstadt Deutschbrod zurück, daselbst auf die alte gewohnte Weise als Orgelspieler und Lehrer wirkend. 1788 traf ihn ein Schlagfluß, der ihn an allen Gliedern lähmte; er kränkelte aber noch einige Jahre so hin, bis ihn der Tod von allem zeitlichen Uebel erlös'te.

Mara, Ignaz, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Deutschbrod um 1721, war ein für seine Zeit tüchtiger Violoncellist und namentlich durch schönen Ton und Vortrag ausgezeichnet. 1742 ging er nach Berlin, verheirathete sich daselbst und wurde nach einigen Jahren königlicher Kammermusikus. Als solcher starb er im J. 1783. In Manuscript hat er Violoncell-Konzerte, Solo's und Duo's hinterlassen.

Mara, Johann, Sohn des vorhergehenden Ignaz, wurde geb. im J. 1744 zu Berlin und kam, von seinem Vater gebildet, als Violoncellist in die Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen. Er war ein tüchtiger Meister auf seinem Instrument, sowohl was Fertigkeit als seelenvollen Vortrag betrifft; dabei zeigte er sich auch auf dem Privat-Theater seines Prinzen öfter als talentvoller Schauspieler. Als Mensch aber war er viel weniger achtungswerth, denn als Künstler; erstens war er zänkisch und arrogant, dann aber auch vor allen Dingen liederlich und ausschweifend. Diese letzteren bösen Gewohnheiten stei-

gerten sich noch, als er 1773 die Gertrude Elisabeth Schmähling (s. den folg. Art.) geheirathet und durch deren bedeutende Einkünfte die Mittel erlangt hatte, seinen Gelüsten schrankenlos zu fröhnen. Als sich (s. den folg. Art.) seine Frau in London von ihm trennte, kam er immer mehr herunter und trieb sich vagabondirend in Deutschland und Holland umher. Gegen Ende des Jahres 1799 hielt er sich eine Zeitlang in Berlin und dessen Umgegend auf und 1801 war er in Sondershausen, wo ihn Gerber noch hörte und seine Fähigkeiten bewunderte. Dann ging er nach Holland und hier verthierte er sich vollends; Tage und Nächte brachte er in den Matrosenherbergen und anderen gemeinen Kneipen zu, spielte in denselben zum Tanze und wurde gar nicht mehr nüchtern. Endlich im Sommer des Jahres 1808 rief ihn zu Schiedam (bei Rotterdam) der Tod aus einem Leben ab, das er muthwillig vergeudet und verschleudert hatte, eben so wie sein hochbedeutendes Talent. — Der Manuscripten-Catalog von Breitkopf & Härtel (1826) zeigte von M's Kompositionen an: zwei Konzerte und zwölf Solo's für Violoncell, ein Duo für Violoncell und Violine und eine Sonate für Violoncell und Baß.

Mara, Gertrud Elisabeth, geborene Schmähling, eine der berühmtesten und ausgezeichnetsten Sängerinnen, die je gelebt haben. Sie wurde am 23. Februar 1749 zu Cassel geb. und ihre Kindheit war höchst beschränkt und kümmerlich. Die Mutter war bald nach ihrer Geburt gestorben, Geschwister hatte sie nicht, und der Vater, ein armer Musikus, konnte eine Wärterin nicht bezahlen: so setzte er denn das schwächliche Kind, wenn sein Beruf ihn aus dem Hause rief, angebunden auf einen Lehnstuhl und überließ es so bei verschlossenen Thüren ganz sich selber. Es ward rhachitisch; zur Hebung dieses Uebels konnte aber, eben der Armuth des Vaters wegen, nichts Ordentliches gethan werden. So ward Gertrud ungefähr 4 Jahre alt, und nun verschaffte sich der Vater, auch um mehr zu Hause bei dem Kinde bleiben zu können, einen kleinen Nebenerwerb durch Ausbessern musikalischer Instrumente. Da fügte es sich eines Tages, daß, während der Vater nicht zu Hause war, Gertrud eine von den umherliegenden Violinen in die Hand bekam und Töne darauf angab; dabei ertappte sie der Vater und untersagte ihr, die Instrumente ferner zu berühren. Doch fruchtete dieses Verbot nicht und kaum war der Vater irgend ein Mal vom Hause fort, so machte sich das Kind gleich wieder über eine der Geigen her. Es wurde nach einiger Zeit wieder bei der Beschäftigung überrascht; da hörte der Vater mit Erstaunen, daß die Kleine die Töne der Scala rein intonirte. Jetzt ertheilte er ihr einigen Unterricht, und bald brachte sie es dahin, daß sie kleine Duette mit ihm spielte. Das Wunder ward ruchbar; Mehrere wollten sich davon überzeugen, und so trug der Vater das Kind, welches seiner Krankheit wegen noch nicht gehen konnte, in die Häuser der Musikliebhaber und spielte da mit ihm. Das außerordentliche Talent war nicht zu verkennen; einige Wohlhabende erbarmten sich des Kindes und unterstützten es, und ein Kaufmann, der zur Frankfurter Messe reis'te, nahm sogar Vater und Tochter mit dorthin. Sie ließen sich hier in kleinen Cirkeln hören, erregten Erstaunen, fanden Belohnung, und einige wohlwollende Familien brachten so Viel zusammen, daß der Vater bestehen und

die Tochter bessern Unterricht erhalten konnte. Sie machte die schnellsten Fortschritte und auch ihre Gesundheit besserte sich, und so beschloß der Vater, nach zweijährigem Aufenthalte in Frankfurt, die Kunstwanderung mit der Tochter fortzusetzen. In Wien angekommen, gab die nunmehr neunjährige Gertrud daselbst mit größtem Beifall Konzerte und es hörte sie u. A. auch der englische Gesandte, welcher ihr rieth nach London zu gehen, und sie auch mit Empfehlungen versah. Schon im folgenden Jahre waren Vater und Tochter in der englischen Hauptstadt; Gertrud spielte in den Häusern des Adels und auch bei Hof. Ihre für ihr Alter sehr bedeutende Virtuosität zog an, aber man vermochte nicht, sich über das etwas Verzwickte ihrer körperlichen Haltung beim Spielen hinwegzusetzen und gab dem Vater den Rath, lieber ihre Stimme, die als sehr wohllautend erkannt worden war, ausbilden zu lassen. Sie wurde nun dem italienischen Singmeister Paradisi übergeben und ihr Organ entwickelte sich schöner und schöner; doch war Paradisi ein lasterhaftes Subject und man mußte nach nicht gar langer Zeit den Unterricht aufhören lassen, denn das junge Mädchen war vor den Nachstellungen des Italieners nicht sicher. Nun währte auch der ganze Aufenthalt in London nicht mehr lange; das Interesse für Gertrud hatte sich nach und nach abgeschwächt und demnach hielt es der Vater für gerathener, mit ihr nach Cassel zurückzukehren. Hier wurde sie denn auch mit lebhaftem Antheil als Sängerin und Spielerin gehört, konnte aber ein dauerndes Placement nicht erringen und ging demnach (1766) nach Leipzig zu Hiller, der ihrem Talente die wahre und letzte Ausbildung zu geben und für ihr Fortkommen zu sorgen versprochen hatte. Fünf Jahre blieb sie in dem Hause des verdienstvollen Mannes und erlangte in diesem Zeitraume Alles, wodurch sie nachgehends als groß und unerreicht sich darstellte. 1771 lernte sie in Leipzig die Churfürstin Maria Antonia von Sachsen kennen und von dieser erging im Herbste des genannten Jahres der Ruf an sie, nach Dresden zu kommen und sich in der Hauptrolle einer Hasse'schen Oper zu versuchen. 21 Jahre alt, hatte sie damals noch nie ein Theater betreten, nie Etwas in und an sich ausgebildet, was dieses verlangt, ja selbst die Haltung und Bewegung, wie vielmehr das Auszieren und Geltendmachen ihrer Person in hohem Grade vernachlässigt, so daß sie nach Hiller's Ausdruck weder ordentlich stehen noch gehen konnte. Sie meinte aber: man müsse Alles versuchen, reis'te ab und gleich, als sie sich der Churfürstin präsentirte, gewahrte diese, woran es fehlte. Es wurde ihr nun so viel wie möglich nachgeholfen und nach verschiedentlichem Zu- und Abrichten trat sie auf, gefiel außerordentlich, natürlich hauptsächlich durch ihren Gesang, und kehrte reich belohnt nach Leipzig zurück. Nun fing ihr Ruhm an sich zu verbreiten und nach nicht langer Zeit wurde sie an den preußischen Hof berufen. Nachdem sie Friedrich dem Großen in einem seiner Kammerkonzerte in Potsdam vorgesungen, wurde sie auf Lebenszeit mit einem Gehalt von 3000 Thalern angestellt und wirkte mit Auszeichnung neben den berühmten Castraten Concialini und Porporino. Ihre gesicherte Position lockte eine Menge Freier an, welche sie aber gleichgültig zurückwies, bis der Violoncellist Mara (s. den vorhergehenden Art.) sich ihr näherte und ihr Herz gewann. Trotz aller Warnungen vor den bösen

Gewohnheiten dieses Mannes und erst nach dreimaligem Wiederholen des Heirathsgesuches an den König heirathete sie ihn im J. 1773. (Wie man aus dem vorhergehenden Artikel ersieht, sollte sie diese Verbindung bitter bereuen; trotz ihrer leidenschaftlichen Zuneigung konnte sie es auf die Dauer mit dem liederlichen Manne nicht aushalten und trennte sich endlich [s. weiter unten] von ihm). Mittlerweile war ihr Name immer berühmter geworden und sie erhielt von London aus einen Engagements-Antrag mit der Zusicherung eines ganz enormen Gehaltes; sie konnte aber vom Könige ihre Entlassung durchaus nicht erlangen, und endlich, nach mancherlei verdrießlichen Auftritten, suchte sie sich dem Despotismus des Königs durch die Flucht zu entziehen. Nicht weiter als einige Meilen von Berlin war Madame Mara (wie die Sängerin jetzt hieß) mit ihrem Manne gekommen, als Beide durch Militair aufgefangen und als Deserteurs wieder zurückgebracht wurden. Der König betrachtete die Sängerin wie eine Entführte, den Mann aber wie den Entführer und bestrafte ihn demgemäß und zwar auf gut soldatisch: der Kapellvirtuos wurde zum Trommelschläger eines Regiments degradirt und mußte nach einer Festung in Garnison wandern. Nur wiederholte Bitten und vielfache Aufopferungen von Seiten seiner Frau vermochten ihn endlich wieder zu befreien. Bis 1780 lebten nun Beide ruhig in Berlin, bis eine zweite Flucht vorbereitet wurde, die auch diesmal gelang. Sie gingen über Leipzig und Dresden nach Wien, und der König sandte der Sängerin nun selber den Abschied nach. Von der Kaiserin Maria Theresia sehr gnädig aufgenommen, verweilte sie bis 1782 in Wien und ging dann nach Paris, wo damals die berühmte Todi anwesend war und Alles in Entzücken versetzte. Die deutsche Sängerin trat mit der Italienerin in die Schranken und das pariser Publikum theilte sich in zwei Lager: die Todisten und Maratisten, die auf Tod und Leben für ihre resp. Idole kämpften und sich schließlich doch dahin vereinigen mußten, daß beide Sängerinnen eigentlich gar nicht zu vergleichen waren und daß jede in ihrem Genre groß und unerreicht genannt werden mußte — die Mara im glänzenden Bravourgesange und im Pathetischen, die Todi im Lieblichen und Zarten. — Zwei Jahre verweilte unsre Sängerin in Paris; dann ging sie (1784) nach London und hier erwarteten sie noch größere Erfolge und reichere Einnahmen. Sie sang zuerst in Konzerten und Soiréen, dann bei den Gedächtnißfeiern zu Ehren Händel's und endlich auf der Bühne — sie wurde mit einem Worte die Seele aller musikalischen Aufführungen und kein Konzert wollte bald mehr ohne sie glücken. Diese Vergötterung, welche von London aus auch über die Provinzen England's sich verbreitet hatte, dauerte 4 Jahre; dann (1788) ging die M. zum Carneval nach Turin, wo sie in der Oper durch die Schönheit ihres Gesangs ihre eigentlich nur geringe Bühnenbefähigung vergessen ließ, und das Jahr darauf (1789) hatte sie in Venedig die glänzendsten Erfolge. Während der Saison von 1790 sang sie wieder in London, reis'te dann, einer eingegangenen Verpflichtung gemäß, noch einmal nach Venedig, blieb aber dann von 1792 bis 1802 fortwährend in England, stets glänzend gefeiert und belohnt. Inzwischen aber hatte die Zeit angefangen ihre Rechte geltend zu machen und das Organ der Sängerin wurde ersichtlich macht-

loser und matter; nun hielt sie es für gerathen, da es noch mit einigem Glanz geschehen konnte, den Schauplatz ihrer Triumphe zu verlassen und sagte demnach 1802 England Lebewohl, als letztes Zeichen der Verehrung noch eine brillante Einnahme aus ihrem Abschiedskonzerte mit sich nehmend. Ihr Begleiter war jetzt ein Italiener, Florio mit Namen, und mittelmäßiger Flötist, der sich an sie gemacht hatte, nachdem sie ihren liederlichen Gatten in London los geworden war. Florio war aber auch nicht viel besser als Mara und verwaltete ihre Kasse mehr in seinem als in ihrem Interesse, wie es denn natürlich ist, daß er sich mit der schon ältlichen Frau (die seine Mutter hätte sein können) überhaupt aus bloßem Eigennutz liirt hatte. Die Verbindung währte einige Jahre. — Von London aus ging die M. nach Paris, gab ein Konzert in der großen Oper, konnte aber nur einen Succès d'estime erringen, noch dazu, da man kurz vorher die Grassini gehört hatte, welche zu Vergleichen aufforderte, bei denen die ältere und im Verblühen begriffene M. gegen die im Vollglanze ihres Talents prangende jüngere Grassini schlecht wegkam. Von Paris aus reis'te unsre Sängerin nach Deutschland, ließ sich in Frankfurt, Weimar, Leipzig, Berlin und Wien hören, und begab sich dann 1804 nach Rußland. Nachdem sie in Petersburg gesungen hatte, wendete sie sich 1805 nach Moskau, wo sie denn endlich ihre Tage zu beschließen gedachte. Sie sorgte nun für Sicherung eines gemächlichen Alters, kaufte sich ein Haus in der Stadt, auch einen angenehmen Landsitz in der Nähe derselben, und legte ihr noch übriges großes baares Vermögen bei einem Handlungshause an. So kam das Jahr 1812 heran und mit ihm die Zertrümmerung ihrer Hoffnungen auf einen sorgenfreien Lebensbeschluß: durch den Brand von Moskau verlor sie Hab' und Gut und stand nun wieder auf dem Punkte, den sie vor mehr als einem halben Jahrhundert verlassen: sie war wieder arm und hülflos, ja ohne Rath und Heimath. Doch wie damals das Kind, so fand auch jetzt die bejahrte Frau theilnehmende Freunde. In den deutsch-russischen Provinzen, wohin sie sich gewendet hatte, fand sie günstige Aufnahme und als Hausgenossin in mehreren angesehenen Familien, lebte sie theils in Reval, theils auf dem Lande und unterrichtete im Gesange. 1819 faßte sie die Idee wieder zu reisen, um sich womöglich eine unabhängige Position zu erringen; sie ging daher über Berlin nach London, und da sie hier ihren Zweck nicht erreichen konnte, endlich auch nach Cassel, wo sie als Gesanglehrerin am Hofe angestellt zu werden dachte. Da jedoch auch dies fehlschlug, kehrte sie in ihre vorigen Verhältnisse nach Liefland zurück und starb endlich zu Reval am 20. Januar 1833, also in einem Alter von 84 Jahren, geachtet und geliebt von Vielen, doch in Armuth. Ihren letzten Geburtstag hatte man noch feierlich begangen und es wurden ihr an demselben zwei von Göthe eingesandte und von Hummel komponirte Gedichte überreicht. — Die M. war eine der glänzendsten Sänger-Erscheinungen, die je dagewesen sind. Ihr Organ war in ihrer Blüthezeit von seltener Sonorität und Fülle und dabei doch von einer wunderbaren Biegsamkeit und Geschmeidigkeit; sie konnte mit ihrer Stimme, die einen Umfang vom kleinen f bis hinauf zum dreigestrichenen e besaß, Alles machen und war gleich ausgezeichnet im getragenen, wie im reich-

verziertesten Gesange. Ihre Auffassung war von ausgezeichneter Schärfe und Angemessenheit und allen Stylen vermochte sie im Ausdrucke gerecht zu werden. Im gewöhnlichen Leben soll ihr plumpes, ungeschlachtes, in Redensarten oft sogar gemeines Benehmen jedem Gebildeten oft auffallend gewesen sein; zum Theil läßt sich das daraus erklären, daß sie zur Zeit ihrer geistigen Entwickelung in Betreff der Bildung für die Welt allen Einfluß schon trotzig zurückgewiesen hatte. — (Ausführlicheres über das Leben der M. s. im ersten Bande von Rochlitzens „Für Freunde der Tonkunst" (p. 49—117) und Grosheim's „Das Leben der Künstlerin Mara").

Marais, (spr. Maräh), Marin, ein berühmter Gambist, geb. zu Paris am 31. März 1656, war zuerst Chorknabe an der Sainte-Chapelle du Palais und wurde dann im Gambenspielen Hottemann's und Sainte-Colombe's Schüler; einige Unterweisung in der dramatischen Komposition ertheilte ihm Lulli. 1685 wurde er als Solo-Gambist in der Kapelle des Königs angestellt und hatte diesen Posten bis zum J. 1725 inne. Dann zog er sich in ein von ihm erkauftes kleines Haus mit Garten zurück und beschäftigte sich vorwiegend mit Blumenzucht, bis er am 15. August 1728 starb. Er war es, der zuerst der Gambe die siebente Saite zufügte und die 3 stärksten Saiten überspann. — Komponirt hat M. viele Gambenstücke, Trio's für Flöte, Violine und Gambe und die Opern: „Arianne et Bacchus", „Alcione", „Sémélé", „Alcide" (letztere schrieb er mit Louis Lully gemeinschaftlich). — Sein Sohn, Roland M., war ebenfalls ein berühmter Gambenvirtuos. 1725 erhielt er die Stelle seines Vaters in der königl. Kapelle und 1726 hörte ihn Quanz, der mit großer Achtung von ihm sprach. Herausgegeben hat er eine Musiklehre unter dem Titel: „Nouvelle méthode de musique, pour servir d'introduction aux auteurs modernes" (Paris, 1711).

Marazzoli, Marco, geb. zu Parma in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts, wurde im J. 1637 in das päbstl. Sänger-Collegium aufgenommen, dann Beneficiarius an der Kirche Sta. Maria Maggiore, und erhielt endlich von Urban VIII. das Amt eines Bussolante, d. h. eines Aufsehers, Direktors der kirchlichen Ceremonien. Außerdem aber war er (als tüchtiger Harfenspieler) auch in der Kammermusik der Königin Christine von Schweden (die damals in Rom lebte) angestellt. Gestorben ist er am 16. Januar 1662, den Ruhm als einer der besten Oratorien- und Cantaten-Komponisten seiner Zeit hinterlassend. — Er hat mehrere Opern gesetzt, z. B. „Amori di Giasone e d'Isifile", „L'Arme e gl' Amori", „Del male il bene" (mit Abbatini gemeinschaftlich), „La vità umana". Viele seiner Oratorien befinden sich im Archiv der Kirche Sta. Maria in Valicella, und Baini besaß viele Madrigalen, Cantaten und andere kleinere Stücke von ihm.

Marbeck, John, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Baccalaureus der Musik und Organist an der St. Georgskapelle in Windsor, war ein Mann von ausgebreiteten Kenntnissen und ließ sich um 1544 zu Windsor in die Bestrebungen ein, welche sich zur Einführung der Reformation dort aufthaten. In Folge dessen ward er zum Tode verurtheilt, wußte sich aber durch eine geschickte

Vertheidigung herauszuwickeln und lebte fortan nur der Kunst und seinem Amte. 1576 war er noch am Leben, und vielleicht auch noch 1581, denn in diesem Jahre erschienen noch mehrere Kompositionen von ihm. — Besonders verdient machte M. sich durch sein „Booke of common Prayer“ (1550), eine Sammlung aller Hymnen und Gebete der anglikanischen Kirche, die vom Priester gesungen werden und von M. einstimmig in Musik gebracht sind. Das Werk ist jetzt äußerst selten geworden und sollen auch die in demselben enthaltenen Gesänge nicht dieselben sein wie die, welche noch heute in der anglikanischen Liturgie vorkommen. — Hawkins theilt im 3ten Bande seiner Musikgeschichte (pag. 246 bis 249) eine gut geschriebene 3stimmige Hymne („A Virgin and a Mother“) von M. mit und ein Te Deum von ihm findet man im ersten Bande von Smith's Musica antiqua.

Marcato, (ital.) — markirt, accentuirt, hervorgehoben, hervorstechend, steht bei Stellen und Stimmen in einem Tonsatze, welche besonders in's Ohr fallend vorgetragen werden sollen.

Marcello, (spr. Martschello), Benedetto, einer der berühmtesten Meister der alten venetianischen Schule, stammte aus einer der angesehensten Patricier-Familien Venedigs und wurde daselbst am 24. Juli 1686 geboren. Die Erziehung, welche er erhielt, war in jeder Beziehung glänzend und auch die Musik war darin mit einbegriffen. Nachgehends studirte er diese Kunst noch gründlich bei dem berühmten Gasparini und hörte nie auf sie zu cultiviren, selbst als er durch Staats-Aemter und Geschäfte viel in Anspruch genommen wurde. Nachdem er nämlich von seinem 25sten Jahre an als Advokat fungirt und in verschiedenen Magistraturen gearbeitet hatte, war er bis 1730 Mitglied des Raths der Vierziger und kam dann als Proveditore nach Pola. Die ungesunde Luft in dieser Stadt ließ ihn aber 1738 wieder nach Venedig zurückkehren, worauf er nach kurzer Zeit als Schatzmeister nach Brescia geschickt wurde. Der Aufenthalt in Pola aber hatte seine Gesundheit so untergraben, daß er schon am 24. Juli 1739 zu Brescia starb. Er hatte sich heimlich mit einem Mädchen aus niederem Stande vermählt, welches ihm einst durch seine wunderschöne Stimme auffiel und das er auch im Singen dann ausbildete; Kinder aber hat er nicht gehabt. Daß auch die berühmte Faustina Bordoni, nachherige Hasse, seine Schülerin gewesen sein solle, wird vielfältig behauptet. — Das Werk, welchem M. als Komponist seine Unsterblichkeit verdankt, sind seine 50 Psalmen, deren Texte von Girolamo Ascanio Giustiniani bearbeitet sind. M. zeigt sich in ihnen als ein Tonsetzer, der durch einfache Erhabenheit und Größe musterhaft genannt werden muß; das haben weder Burney, noch Mattheson und Forkel erkannt, welche über seine Verdienste ziemlich leicht hinweggehen. Das Psalmenwerk erschien in zwei Abtheilungen zu Venedig; die erste 1724 unter dem Titel: ‚Estro Poetico armonico. Parafrasi sopra li primi venticinque Salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani; Musica di Benedetto Marcello de' patrizi veneti“; die zweite 1726 und 1727 unter dem Titel: „Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i secondi venticinque Salmi etc.“. Beide Abtheilungen enthalten je 4 Folio-Bände.

Bis in die neuere Zeit sind die Psalmen verschiedentlich neu aufgelegt worden, z. B. in Venedig, London und Paris. — Außerdem kennt man von ihm: Konzerte und Sonaten für fünf Instrumente, Sonaten für Klavier allein, viele Cantaten, Duetten, Kirchensachen u. s. w.; Mehreres von diesen Sachen ist auch im Druck erschienen. Auch für das Theater hat er Einiges geschrieben, z. B. das Pastorale „Calisto in Orsa" und das musikalische Drama „La Fede riconosciuta"; die Texte zu diesen Sachen sind ebenfalls von M. verfaßt, wie er denn überhaupt in Sonnetten, Dramen u. s. w. als Dichter aufgetreten ist. Endlich besitzt man auch mehrere musikalische Schriften von ihm: „Il Teatro alla modo, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire le opere italiane in musica etc." (satyrischen Inhalts und wahrscheinlich 1721 in Venedig gedruckt; nachgehends öfter aufgelegt); „Lettera familiare d'un Acedemico filarmonico ed Arcade, discorsiva sopra un libro di duetti, terzetti e madrigali a più voci etc." (Mscrpt.; öfters fälschlich als gedruckt angegeben); „Teoria musicale ordinata alla moderna pratica etc." (Mscrpt., eine Art Musiklehre); „Alcuni avvertimenti al Veneto Giovanetto Patrizio etc." (Mscrpt., musikalische Rathschläge, an seinen Neffen gerichtet, enthaltend).

Marcello, Alessandro, ältester Bruder des Vorhergehenden, zu Venedig um 1684 geb. und 1750 gestorben, trieb Künste und Wissenschaften mit Eifer und Liebe, und machte besonders sein Haus zum Sammelplatz aller einheimischen und fremden Musiker und Musikliebhaber. Als Komponist (zuweilen unter dem Namen Eterio Stinfalico, den er als Mitglied der Akademie der „Arkadier" führte) ist er in Kammer-Cantaten, Konzerten und Violinsolo's aufgetreten.

Marcello di Capua, s. Bernardini.

Marchand, (spr. Marschang), Louis, geb. zu Lyon am 2. Februar 1669, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, Jean Marchand, einem Musiklehrer, und soll nach Gerber und einigen Anderen sehr jung nach Paris gekommen und daselbst die Organistenstelle am Jesuiter-Collegium erhalten haben. Nach Titon du Tillet aber, der gewöhnlich in seinen Angaben exakt ist, hat er in seinem 14ten Jahre die Organistenstelle an der Cathedrale zu Nevers erhalten, welche er 10 Jahre lang verwaltete, worauf er dann als Organist der Cathedrale nach Auxerre ging. Nach fünf- bis sechsjähriger Bekleidung dieser letztern Stelle soll er, also 1697 oder 1698, erst nach Paris gekommen und Organist bei den Jesuiten geworden sein. Sein Ruf als Orgelspieler nahm so zu, daß man ihn an fast allen Kirchen in Paris zum Organisten haben wollte und daß es auch wirklich eine Zeit gab, wo er fünf bis sechs Organistenstellen zugleich verwaltete. Er wurde auch Hoforganist an der königl. Kapelle zu Versailles und Ritter des Michaels-Ordens, wie denn überhaupt Alles zusammenwirkte, um seine Lage zu einer glänzenden und gesicherten zu machen. Leider aber compromittirte er sich durch sein übles Benehmen auf alle nur mögliche Art und wurde sogar 1717 aus Frankreich verbannt. Nun ging er nach Dresden, wo er vor dem Churfürsten spielte und diesem so gefiel, das ihm die Stelle als Hoforganist mit einer bedeutenden Besoldung angeboten wurde. Das reizte den Neid der übrigen Virtuosen am sächsischen Hofe und namentlich war es der Konzertmeister

Volumier, der M. gern weggebissen hätte. Wirklich auch bearbeitete er den Churfürsten so lange, bis dieser gestattete, daß M. durch einen Wettstreit mit Joh. Seb. Bach, damals Organist in Weimar, auf die Probe gestellt wurde. Bach wurde demnach verschrieben und kam auch nach Dresden. Er hörte M. auf dem Klaviere ein französisches Lied aus dem Stegreif variiren und setzte sich dann selbst an's Instrument. Zuerst spielte er in der zierlichen Weise des Franzosen, nahm auch dessen Thema zur Unterlage für seine Improvisirung, zeigte sich aber dann in der ganzen Macht seines ihm eigenthümlichen Wesens und eklipsirte den Franzosen vollständig. Nun sollte am folgenden Tage auch auf der Orgel ein Wettringen stattfinden; M. hatte aber genug von seinem Gegner kennen gelernt, um nicht seine Niederlage als gewiß vorauszusehen; daher zog er es vor, lieber gar nicht erst den Kampf zu versuchen, ließ die schon versammelte Gesellschaft im Stiche und entfernte sich mit aller Hast aus Dresden. Das Verbannungsdekret gegen ihn war inzwischen aufgehoben worden und er kehrte demnach wieder nach Paris zurück, wo er als Klavierlehrer in solche Vogue kam, daß er kaum die Zahl der sich zu ihm drängenden Schüler bestreiten konnte; es gehörte einmal zum guten Ton, bei ihm Lektionen zu haben. Die enorme Einnahme, die er auf diese Weise sich errang, verleitete ihn aber zu Ausschweifungen aller Art, und es kam dahin, daß er sogar in die dürftigsten Umstände gerieth, in denen er auch am 17. Februar 1732 (nach Anderen 1737) starb. — Von seinen seichten Kompositionen sind einige Sammlungen Klavierstücke, Sonaten für Flöte mit Basso cont. und Orgelsachen bekannt. Die von ihm verfaßte Musik zur Oper „Pyrame et Thisbé" ist nicht in die Oeffentlichkeit gelangt.

Marchand, Margarethe, s. Danzi.

Marche, (franz.), s. Marsch.

Marchesi, (spr. —kesi), Luigi, zuweilen auch Marchesini genannt, einer der berühmtesten Castraten, geb. 1755 zu Mailand. Von seinem Vater, einem Hornisten, erhielt er den ersten musikalischen Unterricht, und nachdem die Operation an ihm vollzogen worden war, wurde er im Gesange ein Schüler des Castraten Caironi und des Tenoristen Albujo; seine übrige musikalische Ausbildung erwarb er sich unter der Leitung Fioroni's, Kapellmeisters am Dom. Auf dem Chor dieser Kirche sang er denn auch mehrere Jahre zum Entzücken der Mailänder, die schaarenweise herzuströmten, um an seiner wunderschönen Stimme sich zu ergötzen. Die Bühne betrat er 1774 zum ersten Male in Rom und von da aus verbreitete sich sein Ruhm mit reißender Schnelligkeit; um 1780 galt er sogar für den ersten Sänger Europa's. Nachdem er bis 1786 außer auf den meisten und bedeutendsten italienischen Theatern, auch in Wien und Berlin gesungen hatte, ging er mit Sarti und der Todi nach Petersburg. Das russische Klima war aber seiner Stimme nicht zuträglich und so verweilte er nicht gar lange Zeit in Petersburg, sondern wir sehen ihn 1788 in London, von wo er 1790 wieder nach Italien zurückkehrte. Bis in's Jahr 1805 sang er noch, dann lebte er im Genusse eines großen Vermögens ruhig und zurückgezogen von aller Oeffentlichkeit, theils in seinem schönen Hause zu Mailand, theils auf

einem Landgute in der Nähe dieser Stadt, geliebt und geachtet als ein wohlthätiger und zugänglicher Mensch. Am 15. December 1829 ist er gestorben.

Marchesi, Tommaso, ein italienischer Komponist und auch trefflicher Gesanglehrer, geb. am 7. März 1776 zu Lissabon, wo sein Vater als Bassist bei der italienischen Oper angestellt war, erhielt, nachdem er noch sehr jung mit seinem Vater nach Italien zurückgekehrt war, später den ersten Gesang-Unterricht bei Grazioli, cultivirte aber auch zugleich fleißig das Klavier- und Orgelspielen. Nachdem sein Vater, der ihn gern die Sänger-Carrière hätte ergreifen sehen, zu Madrid gestorben war, gab M. den Gesang als Hauptsache auf und studirte bei dem Padre Martini in Bologna die Komposition. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Mitglied der philharmonischen Akademie zu Bologna (um 1783), übernahm die Stelle als Musikdirektor an den Bühnen mehrerer benachbarten kleineren Orte und kam nach nicht gar langer Zeit in gleicher Eigenschaft an die Oper zu Bologna. 22 Jahre lang verwaltete er seim Amt mit Eifer und Geschicklichkeit, legte es sodann nieder, eröffnete einen Cursus für Gesang und unterrichtete in der Komposition. Zu Ende der dreißiger Jahre unsres Jahrhunderts fungirte er als Kirchen-Kapellmeister in Bologna und man sagt sogar, daß er zu dieser Zeit an 32 Kirchen zugleich angestellt gewesen sei. Komponirt hat M. eine große Menge von Kirchensachen der verschiedensten Art, dann auch Sinfonien, Arien, Cantaten und sonstige Vokalsachen; gedruckt ist indeß gar Nichts von allen diesen Arbeiten, da er selbst sich beständig einer jeden Veröffentlichung derselben durch den Druck mit Beharrlichkeit widersetzte. Daher ist auch sein Name in Deutschland fast gar nicht bekannt, während er in Italien eines nicht unbedeutenden Rufes genoß.

Marchetto oder **Marcheto von Padua**, (lat. Marchettus), ein berühmter Tonlehrer aus der zweiten Hälfte des 13ten und dem Anfange des 14ten Jahrhunderts, war, wie sein Name schon andeutet, aus Padua gebürtig und hielt sich theils zu Verona und theils zu Cesena auf, soll aber auch in Neapel gelebt und daselbst musikalische Vorlesungen gehalten haben. Die Theorie der Musik hat ihm Jean de Muris (oder Meurs), der ziemlich zu gleicher Zeit lebte, Viel zu verdanken. Zuerst half er die Mensural-Musik weiter ausbilden und dann förderte er auch die Lehre von der Harmonie bedeutend; ja wir dürfen ihn für den Ersten halten, welcher wirkliche Regeln für diese aufstellte, nach denen reine Akkorde und Harmoniefolgen gebildet werden konnten. Merkenswerth ist u. A. in seinen Aufstellungen, daß man bei ihm wie bei Jean de Muris schon die sehr wichtige Regel findet, daß zwei vollkommene Consonanzen (Unisonus, Quinte und Oktave) nicht in grader Bewegung auf einander folgen sollen. Auch kannte er schon das Wesen der Dissonanzen und verlangt, daß dieselben in die nächstfolgende Consonanz sich auflösen. Doch kannte er die Dissonanzen nur im Durchgehen; von der vorbereiteten oder gebundenen Dissonanz kommt bei ihm noch Nichts vor. — Man kennt von ihm zwei musikalisch-theoretische Traktate, welche, wie aus dem Gesagten ersichtlich, für den Musikgelehrten Monumente von höchstem Interesse sind. Sie heißen: „Lucidarium in arte musicae planae" und „Pomerium in arte musicae mensuratae"; ersterer ist sicher noch im 13ten Jahrhundert

geschrieben, wahrscheinlich 1274; das andere, wie die Dedikation an den König Robert von Sicilien schließen läßt, aber um 1309 beendet worden. Fürstabt Gerbert hat beide Traktate im 3ten Bande seiner „Scriptores ecclesiast. de musica“ (pag. 65—188) mitgetheilt und somit allgemeiner bekannt gemacht.

Marcia, (ital.), s. Marsch.

Marcolini, Marietta, eine vortreffliche italienische Sängerin, welche zuerst im J. 1805 sich bekannt machte und dann bis ins Jahr 1818 auf den bedeutendsten Bühnen ihres Vaterlandes mit Erfolg sang, worauf sie sich dann aus der Oeffentlichkeit zurückzog. Für sie waren die Primadonnen-Partien in Rossini's „Equivoco stravagante“, „Ciro in Babilonia“, „Pietra del Paragone“ und „Italiana in Algeri“ ursprünglich geschrieben.

Marcuori, Adamo, um die Mitte des 18ten Jahrhunderts zu Arezzo geb., war nachgehends Kapellmeister am Dom zu Pisa und starb zu Montenero am 5. April 1808. Seine vielen Kirchenstücke verschiedener Gattung waren ihrer Zeit in Italien sehr geschätzt; es ist aber Nichts davon im Druck erschienen, sondern es befindet sich Alles im Archiv des pisaner Doms als Manuscript.

Marenzio, Luca, (zuweilen auch Marenza genannt), einer der bedeutendsten italienischen Komponisten des 16ten Jahrhunderts, von seinen Zeitgenossen, besonders wegen seines großen Talents in der Madrigalen-Komposition „il più dolce Cigno“ oder „il Cigno più soave dell' Italia“ (der süßeste Schwan) und „il divino Compositore“ (der göttliche Komponist) genannt. Er war von armen Eltern zu Coccaglio bei Brescia um 1550 geb. und wurde von dem Erzpriester Andrea Mezetto, der ihn zu sich genommen hatte, erzogen. Derselbe übergab ihn nachgehends, da er (M.) bei einer herrlichen Sopranstimme überhaupt viel Talent zur Musik zeigte, dem damals berühmten Komponisten Giovanni Contini (Kapellmeister in Brescia) zur musikalischen Ausbildung. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, und noch nicht zwanzig Jahre alt machte er schon durch seinen Gesang sowohl wie durch seine Kompositionen großes Aufsehen. Die letzteren verschafften ihm auch einen Ruf in die Dienste des Königs von Polen, welche er aber, des rauhen nordischen Klima's wegen, bald wieder verließ, sich 1581 nach Rom begab und hier zuerst beim Kardinal von Este als Kapellmeister, dann beim Kardinal Aldobrandini und endlich 1595 in der päbstlichen Kapelle angestellt wurde. Als Mitglied derselben starb er dann am 22. August 1599. — Seine zahlreichen Kompositionen — Madrigalen, Motetten, Villanellen, Antiphonen und sonstige Kirchengesänge — erschienen in der Zeit von 1580—1616 zuerst zu Venedig im Druck, wurden dann aber auch zu Antwerpen und zum Theil auch in Nürnberg nachgedruckt. Viele Kompositions-Sammlungen aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts enthalten außerdem Arbeiten von ihm.

Marescalchi, (spr. —ki), Luigi, geb. zu Rom um 1740, studirte die Komposition beim Pater Martini zu Bologna und war 1770 zu Venedig, wo er eine Musikalienhandlung errichtete. 1780 schrieb er in Florenz die Musik zu dem Ballet „Meleagro“ und vier Jahre darauf erhielt in Piacenza seine Oper „I Disertori felici“ eine günstige Aufnahme. In demselben Jahre (1784)

wurde auch zu Rom die Oper „Andromeda e Perseo" von ihm aufgeführt, und 1785 siedelte er mit seinem Musikgeschäft nach Neapel über. Nach der Zeit schrieb er für Neapel noch das Ballet „Le Rivoluzioni del Seraglio" (1788) und für Rom „Romeo e Giulietta" (1789). Gestorben ist er zu Neapel im Anfange des laufenden Jahrhunderts. — Außer den angeführten dramatischen Kompositionen kennt man von M. noch ein Concertino für 15 Instrumente, Streichquartette und Streichtrio's. Die letzteren sind unter Boccherini's Namen, als dessen Op. 7, erschienen, sind aber in der That von M., der ihnen dadurch, daß er den Namen des berühmteren Meisters auf den Titel setzte, größere Verbreitung verschaffen wollte. Boccherini's wirkliches Op. 7 besteht in 6 Violin-Sonaten.

Maresch, Johann Anton, der Erfinder der russischen Hornmusik, ward geboren zu Chotieborz in Böhmen im J. 1719, und erhielt hier in einem Kloster, bei entschiedenen musikalischen Anlagen, schon frühzeitig Unterricht im Gesange. Später wandte er sich der Instrumentalmusik zu und cultivirte vorzugsweise das Waldhorn. Nachdem er von Böhmen aus sich nach Dresden begeben und hier längere Zeit noch den Unterricht des berühmten Hampel genossen hatte, ging er nach Berlin (1746) und blieb daselbst zwei Jahre lang, während welcher Zeit er seinen Ruf als Hornvirtuos erweiterte und befestigte, nebenbei aber auch noch bei Zikka das Violoncell studirte. 1748 ging er in die Dienste des Großkanzlers Grafen Bestuschef nach Petersburg und in dessen Hause hörte ihn einst die Kaiserin Elisabeth, welche von seinem Spiel so entzückt war, daß sie ihn sofort zum Kammermusikus ernannte. Als solcher wurde nun der Hofmarschall Narischkin sein Vorgesetzter und dieser gewann ihn so lieb, daß er ihm sogar freie Wohnung in seinem Hause gab. Auf eine Verbesserung der noch sehr rohen russischen Jagdhörner hingewiesen, kam er, nachdem er diese zu Stande gebracht, auch auf eine Vervollkommnung der ganzen Musik für diese Instrumente überhaupt, und so entstand denn 1751 die nachgehends so berühmt gewordene russische Hornmusik (s. d. Art.). Außer manchen anderen Belohnungen erhielt er auch für seine Erfindung die der Ernennung zum Kapellmeister des neuen Musikcorps, that aber nebenbei in der kaiserl. Hofkapelle als Violoncellist Dienste (das Hornblasen hatte er schon länger wegen Verlust eines Vorderzahnes aufgeben müssen). Bis 1789 lebte er glücklich und zufrieden in seinem Wirkungskreise; da aber rührte ihn der Schlag und nach 14 Tagen wiederholte sich der Anfall, so daß ihm nun der rechte Arm und die Zunge vollständig gelähmt waren und er in Ruhestand versetzt werden mußte. In diesem traurigen Körperzustande lebte er noch bis zum 30. Mai des Jahres 1794.

Maria, Domenico della, s. Dellamaria.

Maria Antonia, Churfürstin von Sachsen, Tochter Kaiser Carls VII., geb. am 18. Juli 1724 und gest. 1782 zu Dresden, nachdem sie seit 1763 Wittwe gewesen war, besaß die ausgebreitetsten Kenntnisse und Fertigkeiten in der Malerei, Poesie und Musik. Sie ist die Verfasserin der Operndichtungen „Il Trionfo della Fedeltà" und „Talestri, Regina delle Amazoni", wie des von Hasse in Musik gesetzten Oratoriums „La Conversione di S. Agostino",

ihrer vielen anderen namentlich französischen Dichtungen nicht zu gedenken. Jene beiden Opern setzte sie aber auch um 1755 selbst in Musik und die Partituren derselben sind auch im Druck erschienen; außerdem hat sie noch Vieles komponirt, nur das Wenigste davon aber ist bekannt geworden. Im Klavierspielen war sie ebenfalls sehr fertig und als Sängerin stand sie auf einer hohen Stufe der Ausbildung. 1772 hörte Burney von ihr eine ganze Scene aus ihrer Oper „Il Trionfo etc." vortragen, und war hoch entzückt von dieser Leistung. Ihr Lehrer in der Musik, sowohl im Klavierspielen als im Gesange und in der Komposition, war Porpora gewesen, und in dessen Manier war auch Alles gehalten, was sie komponirte, spielte oder sang. Ihrer ausgezeichneten Kunstgeschicklichkeit wegen zum Mitglied der sog. arkadischen Gesellschaft zu Rom ernannt, führte sie als solches den Namen Ermelinda Talia Pastorella Arcada, welchen Namen sie denn auch auf ihren Werken durch die Anfangsbuchstaben E. T. P. A. andeutete.

Mariani, Giovanni Lorenzo, geb. zu Lucca im J. 1737, war nachgehends Kapellmeister an der Cathedrale von Savona als welcher er im J. 1793 starb. Er hatte beim Padre Martini in Bologna studirt und war einer der gelehrtesten italienischen Musiker seiner Zeit. Viele Kirchenstücke von ihm, die meisten für 6, 7 und 8 reale Stimmen, sind bekannt, jedoch ist davon Nichts im Druck erschienen. Ein anderer Mariani, Giovanni Battista mit Vornamen, lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts und ließ 1659 zu Viterbo eine Oper „Amor vuol gioventù" aufführen, die damals sehr schön gefunden wurde.

Marin, (spr. Mareng), Marie Martin Marcel de, geb. zu St. Jean-de-Luz bei Bayonne am 8. September 1769, erhielt von seinem Vater, der ein geschickter Violinspieler und talentvoller Musiker überhaupt war, schon im 4ten Jahre seines Alters Musik-Unterricht und komponirte, als er 7 Jahre alt war, ein Klavier-Konzert. Dann machte er eine Reise nach Italien und nahm noch Violin-Unterricht bei dem berühmten Nardini, welcher ihn als seinen besten Schüler betrachtete. Nach Frankreich zurückgekehrt, legte er sich unter der Leitung Hochbrucker's auf's Harfenspielen, und als er 1783 wieder in Italien war, ließ er, der dreizehnjährige Knabe, sich mit solchem Erfolge zu Rom auf der Harfe hören, daß man ihn als Mitglied in die Akademie der Arkadier aufnahm. Mit 15 Jahren aus Italien nach Frankreich zurückgekehrt, trat er in die Militärschule zu Versailles, und verließ dieselbe 1786 mit dem Range eines Capitains der Dragoner. Kurze Zeit darauf nahm er einen längern Urlaub, bereis'te Deutschland und Spanien, und benutzte jede Gelegenheit, um in seiner dreifachen Eigenschaft als Violin-, Harfenspieler und Komponist sein Talent zu vervollkommnen. Während er noch auf der Reise war, brach die französische Revolution aus; man setzte ihn auf die Liste der Emigrirten und stellte seine Güter unter Sequester. Nachdem er vergebens um die Erlaubniß nachgesucht hatte, nach Frankreich zurückkehren zu dürfen, ging er nach England und hier verschaffte ihm sein Talent, noch dazu da dieses mit einer schönen Persönlichkeit und den feinsten Manieren Hand in Hand ging, reichlichen Unterhalt. Unter dem Consulat kehrte er nach Frankreich zurück, erhielt seine Güter wieder, die glücklicherweise nicht verkauft worden waren, und nahm seinen fernern Aufenthalt in Tou-

louse, die Musik fortan aber nur noch zu seinem Vergnügen betreibend. Mitte der dreißiger Jahre war er noch am Leben, hatte aber schon längst das Violin- und Harfenspielen aufgegeben. — Fétis nennt seine Harfen-Kompositionen musterhaft und führt davon als im Druck erschienen an: Sonaten und Variationen für Harfe allein, Duo's für Harfe und Violine und für Harfe und Pianoforte, ein Quintett für Harfe, 2 Violinen, Viola und Violoncello. Von seinen sonstigen Kompositionen sind ferner publicirt: Streichtrio's, Variationen für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Viola und Violoncello, Romanzen mit Harfenbegleitung.

Marinelli, 1) Giulio Cesare, Serviten-Mönch von Monte-Cicardo um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, hat einen guten Traktat über den Kirchengesang geschrieben, unter dem Titel: „Via retta della voce corale, ovvero osservazioni intorno al retto esercizio del canto fermo etc.“ (Bologna, 1671). — 2) Gaëtano M., ein Opern-Komponist, 1760 in Neapel geb., machte daselbst auf dem Conservatorium della Pietà seine Studien, und war, nachdem er in Italien schon mehrere Opern mit Glück auf die Bühne gebracht hatte, um 1790 in den Diensten des Churfürsten von Baiern. Seine Opern reichen bis ungefähr ins Jahr 1811 und es sind davon anzuführen: „Le tre Rivali, ossia il matrimonio inaspettato“, „Gli Uccellatori“, „Il Trionfo dell' Amore“, „Il Letterato alla moda“, „Lucio Papirio“, „La Vendetta di Medea“, „Il Concorso delle spose“, „Alessandro in Efeso“, „L'Equivoco fortunato“, „La finta Principessa“ u. s. w. — Auch ein Oratorium von ihm „Baldassaro“ wird rühmend erwähnt.

Marine-Trompete oder **Trompeten-Geige.** Dieses alte und jetzt ganz veraltete Bogeninstrument hat seinen Namen von der Eigenthümlichkeit seines Tones und dann vom lat. mare — Meer, weil es ehedem seines leichten Traktements wegen besonders von den Schiffsleuten bei ihren Fahrten auf dem Meere gebraucht wurde. Es besteht aus 3 dünnen, etwa 7 Fuß langen Brettern von Tannenholz, die unten, wo das Instrument auf dem Fußboden steht, 6—7 Zoll, oben aber kaum 2 Zoll breit, und in der Form eines gleichseitigen Dreiecks (Triangels) zusammengeleimt sind, so daß der Corpus oder Kasten, welcher oben noch eine Art von Wirbelkasten hat, von unten nach oben verjüngt zuläuft. Eins von den 3 Brettern bildet den Resonanzboden, der mit einigen Schalllöchern versehen und mit einer einzigen Darmsaite bezogen ist. Diese Saite, welche ungefähr die Stärke eines Violoncell-D hat, ist unten und oben befestigt und ruht auf einem ganz besonders geformten Stege. Die meiste Aehnlichkeit hat dieser mit einem Schuhe, der vorn ganz niedrig und dünn, hinten aber verhältnißmäßig sehr hoch und stark ist. Auf diesem hintern hohen Theile ruht die Saite; der vordere liegt nicht ganz fest auf dem Resonanzboden, sondern bewegt sich, vibrirt mit, wenn die Saite angestrichen wird, und bewirkt eben dadurch, vermöge seines schnellen Aufschlagens auf den Resonanzboden bei der Vibration, den trompetenartig schmetternden, jedoch auch etwas gedämpften Ton. Letztere Beschaffenheit erhält derselbe übrigens noch mehr von der Art des Spieles selbst. Bei diesem wird nämlich das Instrument mit dem untern Ende gegen

den Fußboden und mit dem obern gegen die Brust des Spielers gestellt, und das Greifen der verschiedenen Töne, welche man auf der einen, ganz beliebig zu stimmenden Saite hervorbringen will, geschieht nicht durch völliges Niederdrücken derselben auf den Resonanzboden, sondern nur durch leichtes Auflegen der Finger der linken Hand auf dieselbe, wie beim Flageolet der gewöhnlichen Geigeninstrumente, das ebenfalls dadurch etwas dumpf erscheint. — Vordem zogen auch die Spielleute mit dem Instrumente in Dörfern und Städten, auf Messen und Märkten umher, wie jetzt mit der Drehorgel; ferner gebrauchten es die Nonnen in ihren Klöstern, um damit bei ihren Musiken die Trompetenstimme nachzuahmen, wenn Keine unter ihnen war, welche die Trompete selbst zu blasen verstand. Der alte deutsche Name für die Marine-Trompete war Trummscheit.

Marini, 1) Alessandro, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Canonikus in Venedig und auch daselbst geboren, war ein tüchtiger Komponist und es sind von ihm Vesverpsalmen und Motetten zu 4 und 6 Stimmen in den Jahren 1587 und 1588 im Druck erschienen. — 2) Biaggio M., geb. zu Ende des 16ten Jahrhunderts in Brescia, wurde nachgehends Kapellmeister am Dom zu Vicenza und kam dann um 1620 nach seiner Vaterstadt, ebenfalls als Kirchenkapellmeister. 1624 war er in Deutschland und zwar stand er bei dem Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm, neuburgischer Linie, in Diensten; nach Italien zurückgekehrt, starb er um 1660 zu Padua. Er war ein für seine Zeit guter Violinspieler und auch seine Kompositionen für Kirche und Kammer, die zu Venedig im Druck erschienen, waren geschätzt. — 3) Carlo Antonio M., ein Violinspieler und Komponist, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts geb., war in seiner Vaterstadt Bergamo als Musiker an der Kirche Sta. Maria maggiore angestellt und hat Sonaten für Violine allein und für Violine mit Begleitung anderer Streichinstrumente, Ballette in französischer Manier in den Druck gegeben. 4) Giuseppe M., zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister zu Pordenone (im Venetianischen), hat 1618 zu Venedig Madrigalen im Druck erscheinen lassen.

Markiren, so viel wie accentuiren, also beim Vortrag einen oder einige Töne, oder auch eine ganze Stelle hervorheben.

Markull, Friedrich Wilhelm, geb. am 17. Februar 1816 in Reichenbach bei Elbing, zeigte in frühester Jugend schon entschiedene Anlagen für Musik und erhielt den ersten Unterricht im Klavier- und Orgelspielen von seinem Vater, der als Cantor und Organist an der St. Annenkirche in Elbing angestellt war. Weiteren Klavierunterricht erhielt er von dem Organisten Carl Kloß und war bereits in seinem 10ten Lebensjahre so weit, daß er sich öffentlich mit Hummel'schen und Beethoven'schen Pianofortestücken hören lassen konnte. In die Theorie der Tonsetzkunst führte ihn zuerst der Stadtmusikdirektor Urban in Elbing ein, dem er auch seine ersten Kompositions-Versuche zur Durchsicht unterbreitete. Unter anhaltenden praktischen Uebungen und theoretischen Studien, denen er neben dem Besuch des Gymnasiums oblag, erreichte M. das Jünglingsalter. Der Entschluß, sich ganz der Tonkunst zu widmen, stand bereits in ihm fest und wurde durch den Rath der Lehrer unterstützt; nur über die weiteren Schritte

zur höheren Ausbildung war der Vater in Zweifel. Da kam Bernhard Romberg, der berühmte Violoncellist, nach Elbing, in dessen Konzert M. mitwirkte. Ueber das Klavierspiel des Letztern sprach Romberg sich sehr vortheilhaft aus und rieth dem Vater, den talentvollen Jüngling nach Dessau in die Musikschule Friedrich Schneiders zu schicken. Derselben Meinung schloß sich der Violinspieler Louis Maurer an, und somit waren die Zweifel beseitigt. Im J. 1833 ging M. nun nach Dessau und benutzte seinen Aufenthalt daselbst, um mit allem Eifer und Fleiß seine Studien in der Komposition und im Orgelspiel zu betreiben. Von dem wackern Fr. Schneider mit dem ehrenvollsten Zeugnisse entlassen, ging M. zu Ostern 1835 wieder nach Elbing zurück, wo er als Musiklehrer reichliche Beschäftigung fand. Im Sommer 1836 erhielt er die Nachricht, daß die erste Organistenstelle an der Marienkirche in Danzig erledigt sei; nebst einigen Anderen bewarb er sich um diesen Posten, und es gelang ihm aus dem abgehaltenen Probewettstreit als Sieger hervorzugehen. So erhielt er denn im J. 1836 die Stelle und bekleidet sie auch augenblicklich noch. 1845 wurde ihm außerdem noch die Gesanglehrerstelle am Gymnasium zu Danzig übertragen und 1847 erhielt er das Prädikat: „Königlicher Musikdirektor". Sein Wirken zur Hebung des Geschmacks an guter Musik, vermöge geistlicher und weltlicher Musikaufführungen, ist von dem danziger Publikum stets in gerechtester Weise anerkannt worden, wie er auch durch Recensionen im danziger „Dampfboot" (welche er seit 1841 übernommen hat) einen günstigen Einfluß auf das musikalische Urtheil auszuüben bestrebt ist. — Als Komponist ist M. bis jetzt vielfach hervorgetreten und hat sich in seinen Arbeiten als ein talentbegabter, durchgebildeter und redlich strebender Musiker gezeigt. Gedruckt sind davon in die 40 Werke: Charakter- und Salonstücke für Klavier, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Orgelsachen, das Oratorium „Das Gedächtniß der Entschlafenen" (Klavierauszug und Singstimmen) u. s. w. Der 86ste Psalm für Soli, Chor und Orchester, die Sinfonien in C-moll und D-dur, das Oratorium „Johannes der Täufer" und die Opern „Maja und Alpino" (Text von Gehe), „Der König von Zion" (Text von J. Frank) und „Das Walpurgisfest" (Text von Jul. Ed. Hartmann) sind Mscrpt. Endlich ist noch zu bemerken, daß M. auch ein „Choralbuch zum neuen danziger Gesangbuch" herausgegeben hat, welches 1846 im Selbstverlag des Verfassers erschienen.

Marmontel, (spr. Marmongtel), Jean François, französischer Dichter und Schriftsteller, geb. den 11. Juli 1723 zu Bort, einer kleinen Stadt im Limousin, und gestorben am Schlagfluß zu Abbeville am 31. December 1799, war einer von Denen, die sich am Streite der Gluckisten und Piccinisten betheiligte und sich auf die Seite der Letzteren schlug. 1777 veröffentlichte er eine Broschüre unter dem Titel: „Essais sur les révolutions de la musique en France", eine Art Kriegserklärung gegen Gluck, auf welche dieser selbst durch einen Brief in der „Année litteraire" von 1778 antwortete. Die bitteren Kritiken und Epigramme, welche außerdem Suard und Arnaud über M. ausschütteten, veranlaßten ihn zu einem Gedicht in 12 Gesängen, „Polymnie" betitelt, in welchem er seinerseits die Satyre nicht sparte. Zuerst nur fragmentweise bekannt, erschien

1819 das ganze Gedicht; fast die ganze Auflage aber wurde auf Veranlassung von M's Sohne kurz nach der Publicirung wieder unterdrückt. — M. war es auch, der für Piccini die Operntexte „Roland“ (nach Quinault umgearbeitet), „Didon“ und „Pénélope“, und für Gretry „le Huron“, „Lucile“, „le Sylvain“, „Zémire et Azor“, „l'Ami de la maison“, „la fausse Magie“, „Céphale et Procris“ verfaßte.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, einer der größten deutschen Musikliteratoren und Theoretiker, geb. am 1. Oktober 1718 zu Seehausen in der Altmark, auf einem Gute, welches früher Marpurgshof hieß. Merkwürdigerweise kennt man von seinen Lebensumständen nur sehr Nothdürftiges; so weiß man z. E. nicht, bei welchem Lehrer er seine musikalischen Studien gemacht hat, auch nicht wie überhaupt bis zum J. 1746 sein Leben verlaufen ist. In genanntem Jahre sehen wir ihn in Paris als Sekretär des Generals Bodenburg, durch welchen er Umgang mit Voltaire, Maupertuis, d'Alembert und anderen Gelehrten erhielt. Nach Berlin zurückgekehrt, fungirte er daselbst als Sekretär bei einem Minister, lebte dann einige Zeit in Hamburg und war schließlich wieder in Berlin, wo er 1763 Lotterie-Direktor wurde, den Titel Kriegsrath führte und am 22. Mai 1795 starb. — Seine Schriften zerfallen in rein theoretische, in kritische und historische, und sind zumeist sehr ausgezeichnet durch Gründlichkeit und Scharfsinn, sowie durch Lebendigkeit und Prägnanz der Darstellung; allerdings muß man, besonders in den polemischen und kritischen Schriften, mitunter den theils witzelnden, theils groben und klotzigen Ton ertragen, ohne den auch die Musikliteratoren damaliger Zeit in ihren Streitsachen nicht durchkommen zu können glaubten. Hier mögen nun die hauptsächlichsten Schriften M's folgen: „Handbuch beim Generalbasse und der Komposition u. s. w.“ (3 Thle. 1757—58, nebst einem Anhange, 1760, Berlin; daselbst erschien auch 1762 von dem ersten Theile eine zweite Auflage); „Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister“ (erster Theil, mit 62 Kupfertafeln, Berlin, 1753, zweiter Theil, mit 60 Kupfertafeln, ebendas., 1754; eine zweite Auflage erschien 1806 zu Leipzig bei Kühnel, jedoch mit Hinweglassung der Dedikationen und polemischen Vorrede, und eine dritte, von S. W. Dehn besorgte, zu der auch die von Marpurg selbst veranstaltete französische Ausgabe [Berlin, 1756] benutzt ist, erschien 1858 bei C. F. Peters in Leipzig); „Der kritische Musikus an der Spree“ (ein Bd., Berlin, 1750, enthält 50 vermischte musikalische Aufsätze, welche periodisch in der Haude- und Spener'schen Zeitung erschienen); „Systematische Einleitung in die musikalische Setzkunst des Herrn d'Alembert nach den Lehren des Rameau, in's Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Marpurg“ (Leipzig, 1757, ein Band); „Anleitung zur Singkomposition“ (ein Band, Berlin, 1758); „Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert“ (Berlin, 1763, ein Band); „Die Kunst das Klavier zu spielen“ (zwei Theile, Berlin, 1750 und 1751, ferner bis 1762 in noch einigen Auflagen); „Anleitung zum Klavierspielen, der schönen Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen“ (Berlin, 1755 und in einer zweiten Auflage ebendas., 1765; außerdem auch ins Fran-

zösische und Holländische übersetzt); „Anfangsgründe der theoretischen Musik" (Leipzig, 1757, ein Bd.); „Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau-Kirnberger'schen Grundbaß" (Breslau, 1776, ein Bd.); „Sorge's (Organisten in Lobenstein) Anleitung zum Generalbasse und zur Komposition ꝛc." (Berlin, 1760, ein Bd., eine gründliche Kritik des unhaltbaren Sorge'schen Harmoniesystem's enthaltend); „Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik" (5 Bde., Berlin, 1754—60); „Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Klavierstücken und Singoden begleitet ꝛc." (zwei Bde., Berlin, 1760 und 1763); „Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik" (ein Bd., Berlin, 1751); „Entwurf einer Geschichte der Orgel" (von M. als Mscrpt. hinterlassen, welches nachher in Gerber's Hände und endlich nach dessen Tode mit seiner Bibliothek nach Wien kam); „Legende einiger Musikheiligen, von Simeon Metaphrastes dem Jüngern" (Köln, 1786, ein Bd., enthält Anekdoten von Musikern u. s. w.). — Als Komponisten kennt man M. durch geistliche und weltliche Lieder und Gesänge, Sonaten, Fugen und Capricen für Klavier oder Orgel, Uebungsstücke für Klavier und durch ein Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei für 4 Stimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Orgel. Endlich noch hat er in den Jahren 1756 und 1757 zwei Sammlungen von Orgel- und Klavierstücken verschiedener Komponisten, unter denen sich auch Arbeiten von ihm selbst befinden, und eine „Fugensammlung" herausgegeben (1758), von welch' letzterer jedoch nur ein Theil erschien; der versprochene zweite Theil nebst einer Analyse der gegebenen Fugen — wodurch das Werk gleichsam eine Ergänzung der „Abhandlung von der Fuge" gewesen wäre — ist leider ausgeblieben.

Marpurg, Johann Heinrich, Sohn des Vorhergehenden, geb. 1766 zu Hamburg, wurde vom Vater frühzeitig zum Musiktreiben angehalten und erhielt insbesondere Unterricht auf der Violine und dem Klavier. Nachdem er es auf diesen Instrumenten zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hatte, unterwies ihn der Vater selber in der Theorie der Tonsetzkunst. Später ließ er sich in Berlin mit Beifall als Violinspieler offentlich hören und wurde als Violinist im Orchester des deutschen Theaters daselbst angestellt. Nachher ging er in die Dienste des Markgrafen von Schwedt, verließ diese aber 1790, um als Kammermusikus in die Kapelle des Herzogs von Mecklenburg zu Ludwigslust einzutreten. Das Solospielen gab er nach 1791 ganz auf, übernahm vielmehr in Ludwigslust eine Musikalienhandlung und wirkte daneben in der Hofkapelle nur noch als Ripienist.

Marpurg, Friedrich, ein Urenkel des berühmten Theoretikers Friedrich Wilhelm M., geb. den 4. April 1825 zu Paderborn, woselbst sein Vater Domkapellmeister war. Dieser wurde im 3ten Lebensjahre Friedrich's als Hofkapellmeister nach Detmold berufen und starb daselbst im J. 1836. Frühzeitig schon hatten sich bei unsrem M. musikalische Anlagen verrathen und er kam noch als Knabe zu einer hübschen Fertigkeit auf dem Klavier und der Violine, ohne daß sich Jemand sonderlich um seine Ausbildung gekümmert hätte. Mit 14 Jahren spielte er auf dem Hoftheater in Detmold ein Violin-Konzert von Spohr und wurde sofort bei den ersten Geigen in der Kapelle angestellt. Ein Jahr später trat

er auch als Klavierspieler (in einem Hummel'schen Konzert) öffentlich auf, und wurde nun als Chordirektor beim Theater in Detmold angestellt. Zwei Jahre verwaltete er diese Stelle, dann, in seinem 18ten Jahre, ging er als Musikdirektor zu einer kleinen reisenden Gesellschaft nach Pommern und blieb in diesem Verhältniß ein Jahr lang. Inzwischen hatte sich der Wunsch und das Bedürfniß nach einer höhern und feinern musikalischen Ausbildung bei ihm immer fühlbarer gemacht und er ging deshalb nun, materiell hauptsächlich von Seiten zweier verheiratheten Schwestern unterstützt, nach Leipzig, wo er unter Mendelssohn und Hauptmann seine tonkünstlerische Vervollkommnung wacker förderte. Zwei Jahre dauerte sein Aufenthalt in Leipzig; während dieser Zeit schrieb er u. A. 3 Operetten, von denen eine, „Der Alchymist", auf einem Privattheater aufgeführt wurde. Sodann reis'te er als Pianist ein Jahr lang in Pommern, Preußen und Polen, worauf er sich in Königsberg niederließ. In dieser Stadt brachte er 8½ Jahre zu, bei einer ziemlich umfassenden musikalischen Wirksamkeit. Zuerst war er ein Jahr lang Musikdirektor an der Oper, dann ertheilte er Musikunterricht, gründete Sinfonie- und Kammermusik-Konzerte, wurde später als Direktor der musikalischen Akademie angestellt und gründete endlich auch eine Musikschule; während der zwei letzten Jahre seines königsberger Aufenthaltes wirkte er auch wieder als Dirigent bei der Oper. Die Sehnsucht nach einem südlichern Klima ließ ihn vor einigen Jahren die Stelle eines Direktors der Liedertafel und des Damengesang-Vereins in Mainz annehmen, welche er augenblicklich auch noch inne hat. — Von M's Kompositionen, die uns als tüchtig und anziehend gerühmt werden, ist unsres Wissens noch wenig oder gar nichts im Druck erschienen. Seine Oper „Der letzte Maurenkönig" (Text von Jul. Eduard Hartmann) ist in Königsberg mit großem Beifall in Scene gegangen, hat aber auf anderen Bühnen noch nicht Platz greifen wollen.

Marque, (spr. Mark'), Charles Auguste, geb. zu Amiens im J. 1773, trieb die Musik erst nur zu seinem Vergnügen, machte sie aber dann zu seinem Broderwerb und ließ sich als Lehrer derselben in Paris nieder. Gestorben ist er kurz nach 1827. Als Komponist hat er sich durch verschiedene hübsche Romanzen und durch Tänze (namentlich Quadrillen) bekannt gemacht.

Marquez, Antonio Lesbio, geb. zu Lissabon um 1660 und gest. daselbst am 1. November 1709 als königl. portugiesischer Kapellmeister, war von seinen Landsleuten als Tonsetzer sehr geschätzt, aber auch außerdem ein tüchtiger Literator und Poet. Von seinen vielen, meist kirchlichen Kompositionen ist nur eine Sammlung von Villanellen 1708 zu Lissabon im Druck erschienen.

Marsch, franz. Marche (spr. Marsch'), ital. Marcia (spr. Martscha), ein kurzes, seit dem dreißigjährigen Kriege übliches Tonstück, welches von Trompetern, Hornisten oder auch von einem ganzen Hautboistencorps theils während der Schlacht, um die Kämpfenden anzufeuern, theils auf Zügen, abwechselnd mit Trommelschlag, um die Gleichförmigkeit der Schritte zu erhalten und die physische Anstrengung der Marschirenden zu erleichtern, oder überhaupt bei militärischen Aufzügen und Bewegungen einer Truppenabtheilung ausgeführt wird. Der M. besteht gewöhnlich aus zwei (meist 8- oder 16taktigen) Reprisen nebst einem Trio

und trägt den Charakter des Männlich-Ernsten und, je nachdem die Bestimmung ist, des Feierlichen oder Leichtbeweglichen. Die Form kann ausgedehnt und verändert werden; doch stets sind scharfmarkirter Rhythmus, fühlbare Einschnitte und Absätze Haupterfordernisse. Hinsichtlich der Bewegung zerfällt der militärische Marsch in Parademarsch, franz. Pas ordinaire, (spr. Pah ordinähr') im $^4/_4$ oder $^2/_4$ Takt (75 Schritte auf die Minute), und in Geschwind- oder Quickmarsch, franz. Pas accéléré, (spr. Pah akßelereh), im $^6/_8$ Takt (108 Schritte auf die Minute); beim Sturmmarsch, franz Pas de charge, (spr. Pah de Scharsch', 120 Schritte auf die Minute) giebt nicht die Musik, sondern die Trommel in kurzen Schlägen das Tempo an. Der Parademarsch muß energisch und kernig in der Melodie und der Harmonie gehalten sein; der Geschwindmarsch legt den Hauptaccent auf leichte Beweglichkeit und melodischen Reiz. Verwandt mit dem Parademarsch, jedoch breiter in der Form gehalten, sind die Festmärsche; diese zerfallen wieder, je nach den Veranlassungen, in Triumphmärsche, Krönungsmärsche, Märsche bei Aufzügen von Innungen und Gewerken u. s. w. Der Trauer- oder Todtenmarsch muß natürlich düster in der harmonischen und instrumentalen Färbung und langsam in der Bewegung sein, um seinem Charakter zu entsprechen. Auf franz. heißt er Marche funèbre, (spr. Marsch' fünehbr') und auf ital. Marcia funebre (spr. Martscha funebre). Sogenannte religiöse Märsche, feierlich und würdevoll in der Haltung, kommen bei Processionen und auch in Oratorien und Opern vor, wie auch die beiden letzteren Genre's Soldaten-, Trauer- und alle Arten von Festmärschen enthalten können, die hie und da mit einem Chor verbunden sind. Größere marschähnliche Sätze findet man auch in Instrumentalstücken, wie z. B. in Sonaten und Sinfonien; hier sind nur die Grundbedingungen des Marschcharakters: Feierlichkeit und Bestimmtheit in der rhythmischen Ausprägung u. s. w. festgehalten; die Form hingegen kann sich nach dem Belieben des Tonsetzers ausweiten. (Man sehe z. E. den zweiten Satz in Beethovens heroischer und den letzten Satz in desselben Meisters C-moll-Sinfonie, sowie den Trauermarsch in der Sonate Op. 26., der jedoch von knapperem Maaße ist und mehr förmlicher Marsch, als marschähnlicher Satz genannt werden muß).

Marschall, oder **Marschal** (....), geb. zu Tournay in Flandern im J. 1557, war zuletzt öffentlicher Notar, Universitäts-Musikus und Organist zu Basel, wo er noch 1627 am Leben war. Er war seiner Zeit besonders als Kirchenlieder-Komponist sehr geschätzt. Von seinen Werken sind auf uns gekommen: „Der ganze Psalter Ambrosii Lobwasser's, mit 4 Stimmen" (Leipzig, 1594 und Basel, 1606), und „Psalmen David's, Kirchengesäng vnd Geistliche Lieder von Dr. M. Luther vnd anderen Gottesgelehrten Männern gestellt, mit 4 Stimmen, verfertigt durch rc." (Basel, 1606).

Marschner, Heinrich, der berühmte und vortreffliche deutsche Tondichter, geb. am 16. August 1796 zu Zittau in der sächsischen Oberlausitz. Seine musikalische Anlage zeigte sich in seiner ersten Jugend besonders durch eine schöne Sopranstimme und ein vortreffliches Gehör. Beides bildete er im Singchor des Gymnasiums unter dem Präfekten Friedrich Schneider aus. Der tüchtige

Komponist August Bergt, Organist in Bautzen, veranlaßte die Eltern Heinrichs, ihn nach Bautzen auf das Gymnasium zu schicken; sie hegten die Hoffnung, daß Bergt seine theoretischen Musikstudien leiten werde. Diese Hoffnung erfüllte sich nun zwar nicht, allein Marschner legte doch dort den Grund zu seiner wissenschaftlichen Bildung, kehrte, nachdem er die Tertia durchgemacht, wieder nach Zittau zurück, besuchte fleißig die Schule und komponirte frisch drauf los, weil er wußte, weil der angeborene Drang zum musikalischen Schaffen mächtiger in ihm war, als das Bewußtsein mangelhafter Vorkenntnisse. So schrieb er schon damals eine Menge Lieder und Motetten, auch Rondo's und Sonaten für das Klavier, auf welchem er es schon zu bedeutender Fertigkeit gebracht hatte, ja sogar Stücke für das ganze Orchester, wenn auch nur Tanzmusik. Eine größere Arbeit der Art war ein kleines Ballet: „Die stolze Bäurin", welches von einer Tänzer-Gesellschaft unter der Direktion eines Herrn Butenop, der die kleineren Städte bereis'te, aufgeführt wurde. Die Probe desselben wurde für Heinrich verhängnißvoll. Er hatte dem Direktor die strengste Verschwiegenheit über den Komponisten auferlegt, schlich sich aber in die Probe, um zu hören, wie seine Musik klinge. Die Ouvertüre beginnt, und es geht Alles gut, bis auf einmal das Spiel durch einen Hornisten unterbrochen wird, der in wahrer Wuth in die Worte ausbricht: „Was für ein Esel hat denn das gemacht? Das kann kein Mensch blasen!" — M. wurde bei der ungeheuren Spannung seiner Nerven durch dieses Wort so erschüttert, daß er die Besinnung verlor. Erst am späten Abend erwachte er in seinem Versteck, zitterte fieberhaft, tappte durch den unheimlichen finstern Raum zum Ausgange und erreichte mit Mühe das väterliche Haus. Ein heftiges Nervenfieber brach aus und fesselte ihn 7 Wochen lang an's Bett. Endlich siegte die kräftige Natur und die Jugend. Er erwachte zu neuem Leben und Wirken und erstarkte zu einer Gesundheit, die seitdem nicht wieder erschüttert worden ist. Nur Eines hatte er ohne Wiederkehr verloren: die schöne Stimme. Sein Ballet war übrigens aufgeführt worden — der Hornist wurde beruhigt, als man ihm bemerkte, er möge die gefährliche Stelle nur in der höheren Oktave blasen, — und die Musik gefiel. M. war aber um den ersehnten Genuß, sein Werk zu hören, gekommen; denn bei seiner Genesung war die Tänzergesellschaft längst verschwunden. Dieses Erlebniß machte den jungen Komponisten, freilich auf sehr harte Weise, auf das, was ihm fehlte, aufmerksam. Er begann sich über die Natur und den Umfang der Instrumente theoretisch und praktisch zu unterrichten und bekam nun auch durch die Freundlichkeit eines ausgezeichneten Dilettanten und Beförderers aller musikalischen Bestrebungen in seiner Vaterstadt — des Kaufmanns Exner — einige Partituren in die Hände, namentlich von Opern und Messen von Righini. Nun ging er mit neuem Muthe an das eifrigste Studium dieser Werke und je mehr M. aus diesen Notenblättern sich die ersten Geheimnisse der Kunst enträthselte, desto mehr wuchs die Lust zum eignen Schaffen, und es erstarkte unmerklich in ihm das Bewußtsein eines innern Berufs zur Tonkunst. Trotzdem bezog er noch mit dem Vorsatze, die Rechte zu studiren, die Universität Leipzig im J. 1816. Er hörte die Vorlesungen der Professoren Krug, Wieland, Haubold, Plattner und Wendt, aber des Nachts spielte er Klavier

und komponirte. Das war freilich nicht allen Hausherren recht, und der musikalische Student sah sich häufig zu einem unfreiwilligen Wohnungswechsel genöthigt. Bald aber wurde sein Talent in musikalischen Kreisen geschätzt, er wurde mit Gleich, Lindner, Rochlitz, endlich besonders auch mit Schicht bekannt; sein treffliches Klavierspiel, namentlich auch seine ausnehmende Fertigkeit im Partiturspielen, gewannen allgemeine Anerkennung, und man drang in ihn sich der Tonkunst zu widmen. M., so sehr die innere Stimme auch für diesen Entschluß sprach, mißtraute doch noch immer seinem Talente mit einer Bescheidenheit, die (vollends bei solchen Naturanlagen, wie der Himmel sie ihm verliehen) heutzutage kaum erhört sein dürfte, wo die Genie's wie Pilze aus der Erde wachsen und nicht mehr das Werk den Meister lobt, sondern die guten Freunde. Auch hielt ihn, der ohne Vermögen war, die geringe Aussicht auf die Ergiebigkeit der Künstlerlaufbahn zurück, bis endlich das freundliche Anerbieten Schichts, ihm Unterricht in der Theorie und Kompositionslehre zu ertheilen, und die reißenden Fortschritte, welche er darin machte und sich selbst nicht verhehlen konnte, alle Bedenken und Zweifel lös'ten und ihm das volle Vertrauen zu sich selbst gaben. Nun widmete er sich mit jener energischen Thätigkeit und Arbeitslust, die ihm sein ganzes Leben lang zu eigen geblieben ist, dem erwählten Berufe, arbeitete unter Schichts Leitung die verschiedenen theoretischen Systeme durch, studirte diejenigen Partituren, die er von Haydns und Mozarts Werken auftreiben konnte, gründlich und schrieb sich die Beethoven'schen Sinfonien selbst in Partitur. Dabei hatte er die Genugthuung, mehrere von seinen Kompositionen gedruckt und von den leipziger Verlegern bezahlt zu sehen, so daß er seinen liebsten Wunsch, seiner Mutter dann und wann mit Geschenken eine Freude zu machen, erfüllen konnte. Aus dieser Zeit rühren die ersten 20 bis 23 Nummern seiner gedruckten Werke her, Lieder mit Begleitung von Klavier und Guitarre, kleinere Klavierstücke, auch schon ein paar Sonaten (Op. 6 und 9) für das Pianoforte u. s. w. Schon damals drängte es ihn, eine Oper zu schreiben, und in Ermangelung eines Textes griff er zu dem Libretto des Titus, das der Partitur von Mozart vorgedruckt war. Er versuchte doch wenigstens seine Kräfte daran, übte sich in Handhabung der dramatischen Formen und gewann Vertrauen zu ähnlichen Arbeiten in der Zukunft. Aus der geheim gehaltenen Partitur brachte er später nur ein Terzett mit verändertem Texte zum Vorschein, das Beifall erhielt und eine unverkennbare Begabung für dramatische Musik bekundete. — Im J. 1817 reis'te er nach Karlsbad, goldene Berge von dem Ertrage eines Konzertes träumend, das er dort zu geben hoffte. Wer weiß aber, wie es damit gegangen sein würde, wenn nicht gleich in den ersten Tagen seines Aufenthaltes ein günstiges Geschick ihn mit dem ungarischen Grafen Thaddée von Amadée zusammengeführt hätte. Der Graf, selbst ein ausgezeichneter Klavierspieler und tüchtiger Musiker, der sich auch im Komponiren versuchte, gewann M. lieb, und die beiden jungen Männer schlossen einen Freundschaftsbund, der um so dauernder war, als die gleiche Begeisterung für die Kunst ihm die Weihe gab. Diese Bekanntschaft ist als ein Wendepunkt in M's Leben anzusehen. Daß er durch die Empfehlung und Theilnahme des Grafen in Karlsbad nun wirklich ein gutes Konzert machte,

war das Wenigste; der Graf lud ihn ein, im Herbste zu ihm nach Wien zu kommen, M. folgte der Einladung, blieb bis 1821 in der Nähe seines vornehmen Freundes und Gönners, theils in Wien, theils in Ungarn und fand durch die Liberalität des Grafen die sorgenfreie Muße, der Kunst zu leben. — Ein erstes Zusammentreffen M's mit Beethoven hätte Ersteren bald wieder an sich und seinem Talente irre gemacht; die einsilbige und morose Art des großen Tonmeisters überhaupt und das anscheinend geringe Eingehen in die vorgelegten Manuscripte deutete der 21jährige Jüngling als ein Geringhalten seiner Fähigkeiten, bis seine wiener Freunde, die Beethoven genauer kannten, ihn durch die Darlegung der Eigenheiten des Meisters aufklärten und beruhigten. — Auf einem Gute des Grafen Amadée in Ungarn schrieb M. sein erstes musikalisch-dramatisches Werk: „Der Kyffhäuser Berg", Text von Kotzebue, eine komische Operette in einem Akt. Sie wurde mit Beifall auf mehreren Theatern gegeben. Der Klavier-Auszug erschien erst später als Op. 90 (im J. 1830). Auf demselben Gute lernte M. auch den Dr. Hornbostel aus Wien kennen, mit dem er eine freundschaftliche Verbindung schloß, deren nächste Frucht die dreiaktige Oper: „Heinrich IV. und Aubigné" war, zu der jener den Text gedichtet hatte. Diese Oper war das erste bedeutendere Werk M's; er sandte die Partitur im J. 1818 an den von ihm hochverehrten C. M. von Weber nach Dresden, erhielt von diesem nicht nur die freundlichste Beurtheilung, sondern auch das Versprechen, das Werk in Dresden zur Aufführung zu bringen. Darüber verging eine geraume Ze[illegible]rend welcher sich M. mit der Komposition einer zweiten Oper, „Saidar" [illegible] Hornbostel, beschäftigte. Kaum gedachte er noch des Versprechens von Weber, als ihm in einer Sommernacht (1819) träumte, er sitze im Hoftheater zu Dresden (das er nie gesehen hatte), und harre mit Herzklopfen der Aufführung seiner Oper. Die Ouvertüre beginnt, er vernimmt jeden Ton derselben, und am Schlusse dringt rauschender Beifall an sein entzücktes Ohr. Der Vorhang geht auf, die Vorstellung nimmt ihren geordneten Lauf, die Musik gefällt und mehrere Nummern werden durch lauten Applaus ausgezeichnet. Da erwacht er, springt auf von seinem Lager, und halb von Wehmuth, halb von Hoffnung bewegt, schreibt er sich Tag und Stunde und die Nummern der Gesangstücke auf, die am meisten beklatscht worden. Nach zehn Tagen erhält er einen Brief von Weber; sein Heinrich IV. ist in der That an demselben Abende, wo er den Traum gehabt, aufgeführt, die Ouvertüre beklatscht, das Ganze beifällig aufgenommen und jene Nummern, von denen er es so lebhaft geträumt, wirklich alle ausgezeichnet worden! Zugleich schrieb Weber, er habe die freudige Genugthuung, im Auftrage des Geheimen Rathes Grafen von Vitzthum ihm zehn Dukaten Honorar übersenden zu können. — Die Oper „Saidar" wurde von der deutschen Operngesellschaft in Preßburg gegeben, erregte aber bei zweimaliger Aufführung (1819) keine Theilnahme. Es fehlte der Handlung an allem dramatischen Interesse. Im Druck ist, soviel uns bekannt, aus „Saidar" sowohl wie aus „Heinrich IV." Nichts erschienen. In Preßburg, wo M. auch eine Zeit lang als Musiklehrer wirkte, schrieb er einige kleine und große Messen und mehrere Orchesterstücke, Sinfonien und Ouvertüren, die er aber nicht ver-

öffentlichte. Eine neue Oper „Lucretia", Text von Eckschlager, damals Theatersekretär in Preßburg, begann er im J. 1820, vollendete sie aber erst 1826 und brachte sie in Danzig unter seiner eignen Leitung mit vielem Beifall auf die Bühne. Sie soll treffliche Chöre und Ensemblestücke enthalten. Ob sie sonst noch irgendwo aufgeführt worden, wissen wir nicht. Gedruckt sind daraus ein „Ballo" als Op. 51, die Ouvertüre für Orchester und Pianoforte als Op. 68 und ein Duettino (ohne Opuszahl). — Im J. 1821 verließ M. Ungarn und ging nach Dresden, wohin ihn die Liebe zu C. M. von Weber zog. Weber, damals 35 Jahre zählend, also nur 10 Jahre älter als M., nahm ihn sehr freundlich auf, und sehr bald bildete sich zwischen beiden hochbegabten Männern jenes schöne Verhältniß, das aus der Verwandtschaft ihrer Seelen, der Gleichheit der Gefühls- und Anschauungsweise erblühte und in dem edelsten Streben für die Kunst um der Kunst willen und in der gleichen Geistesrichtung Beider Nahrung und Dauer fand. Fast jeden Abend, den nicht das Theater in Anspruch nahm, brachte M. bei Weber und dessen Gattin zu, wo dann über die musikalische Bewegung der Zeit und über die höchsten Interessen der Kunst die Gedanken ausgetauscht wurden. Aber nicht nur Gedanken und Ansichten, auch das am Tage musikalisch Geschaffene und entweder im Kopf Fertige oder schon Niedergeschriebene tauschten die Freunde Abends gegen einander am Klavier aus und theilten einander ihr Für oder Dawider mit. Daß dieser vertraute Umgang für M. ein in hohem Grade anregender und geistig fördernder [illegible] mußte, war natürlich. Allein daß er ein Schüler Webers in dem eigentlichen und gewöhnlichen Sinne des Worts gewesen, ist eine zwar viel verbreitete Meinung, die Einer dem Andern nachschrieb, aber sie streitet durchaus gegen die Wahrheit. Daß seine nächste große Oper „Der Vampyr", in der romantischen Richtung, in der harmonischen Färbung, in dem Geistigen der Töne überhaupt sich dem Charakter der Weber'schen Musik anschloß, war um so natürlicher, als nicht nur der allgemeine Einfluß der Romantik, welche die Zeit beherrschte, sondern auch der besondere persönliche Umgang mit Weber, als dem Koryphäen derselben in der Tonkunst, unmöglich ohne Einwirkung auf den 25jährigen jungen Mann bleiben konnten. Durch Weber's Vermittlung erhielt M. den Auftrag zu Kleist's Drama „Der Prinz von Homburg" eine Ouvertüre und Zwischenmusik zu schreiben, mit denen das Schauspiel noch jetzt in Dresden gegeben wird. (Die Ouvertüre ist später als Op. 57 erschienen). Darauf lieferte er die Musik zu Fr. Kind's Volksschauspiel „Schön Ella" und zu Th. Hell's Schauspiel „Ali Baba", welche Stücke aber beide durchfielen. Die Musik zu „Schön Ella" ist als Op. 27 und die Ouvertüre aus „Ali Baba" als Op. 26 erschienen. — Inzwischen war das Jahr 1823 herangekommen und M. wurde als Musikdirektor bei der deutschen und italienischen Oper in Dresden angestellt. Trotz der vielfachen Beschäftigungen, die ihm das neue Amt brachte, noch dazu, da er für die beiden kränklichen Kapellmeister Weber und Morlacchi sehr oft fungiren mußte, gewann er doch noch Zeit, an seiner „Lucretia" zu arbeiten und an die Ausführung eines Planes zu gehen, der wohl in unserer Zeit wieder aufgenommen zu werden verdiente. Er kam nämlich auf den Gedanken, in ähnlicher Weise wie Kotzebue's

Almanach für Privatbühnen und Liebhabertheater, eine Art von Taschenbuch für komische Operetten mit derselben Bestimmung herauszugeben und fand zu dem Unternehmen in dem Buchhändler Hartmann in Leipzig einen Verleger. Allein seine Einladungen an mehrere Dichter und Komponisten von Ruf fanden keinen Anklang. Da entschloß er sich kurz, den ersten Jahrgang selbst zu füllen, vermochte Fr. Kind, ihm einen Text zu liefern und so entstand die allerliebste einaktige Operette „Der Holzdieb", welche in dem musikalischen Taschenbuche Polyhymnia zu Leipzig 1825 erschien und den größten Beifall erhielt. Eine neue Auflage (als Op. 78) ist später bei Bote & Bock in Berlin herausgekommen. — Das Jahr 1826, in welchem Weber bekanntlich nach London reis'te, vermehrte M's amtliche Geschäfte bedeutend. Zugleich aber führte es ihm eine geliebte Gattin zu. Am 3. Juli vermählte er sich mit der Sängerin Mariane Wohlbrück, einer ausgezeichneten Künstlerin. Beinahe 28 Jahre lang machte sie das Glück seines Lebens aus: am 7. Februar 1854 riß der Tod sie wieder von seiner Seite. Sie hatte viel Freude erlebt an eigenen Triumphen und an dem Ruhm und den Erfolgen ihres Mannes; aber auch viele schmerzliche Tage: denn sieben von ihren Kindern waren ihr vorangegangen; sie hinterließ dem Gatten nur eine Tochter und einen Sohn. Der dichterisch begabte Bruder von M's Gattin, Wilhelm Wohlbrück, damals in Magdeburg, war bei der Hochzeit zugegen und verabredete auf M's dringende Bitten mit ihm den Plan zum Texte einer großen romantischen Oper. Denn M. war grade jetzt in dieser schönsten Periode seines Lebens fast wie von einem fieberhaften Drange zum Komponiren bewegt; er fühlte, daß sein eigentliches musikalisches Schaffen erst jetzt in großartigerem Maßstabe beginne, daß er die Kraft dazu habe und daß die Gestaltung der äußeren Lebensverhältnisse, wo sie sich irgend hemmend entgegenstelle, dem Drange des innern Triebes weichen müsse. Diese innere Ungeduld, diese geistige Aufregung, diese Sehnsucht nach Freiheit war es, was ihn zu der raschen Forderung der Entlassung von seiner dresdener Stelle trieb, mehr als die durch Webers Tod unendlich vermehrten Geschäfte, und mehr als die verweigerte Gewährung einiger persönlichen Wünsche von Seiten der Intendanz des Hoftheaters. Nach mancherlei Schwierigkeiten erhielt er denn seinen Abschied und nun ging das glückliche Künstlerpaar auf Reisen. Eine Reihe von Gastspielen und Konzerten in den ersten Städten Deutschlands, in Berlin, Breslau, Danzig (wo M. auch seine Oper „Lucretia" aufführte) u. s. w. brachten Ehre und Gewinn und, was eine Hauptsache war, dennoch Muße genug, und zwar eine sorgenfreie, zum Komponiren. Der Schwager M's und Dichter der neuen Oper konnte den rasch arbeitenden Komponisten nicht schnell genug befriedigen, so daß dieser im Frühjahr 1827 selbst nach Magdeburg ging, um durch persönliches Drängen die Vollendung des Buches zu betreiben. Hier in Magdeburg, und zwar bei Spaziergängen auf dem schönen Friedhof, fanden die Hauptscenen des „Vampyr" ihre Erfindung und erste Gestaltung. — Von Magdeburg aus setzte das Künstlerpaar seine Reise durch Deutschland fort und besuchte jetzt auch den Süden und Westen des großen Vaterlandes. Es war in Aachen, wo der Entschluß gefaßt wurde, nach Paris zu gehen und die Hauptstadt von Frankreich zum bleibenden

Aufenthalte zu wählen. Ein sehr vortheilhaftes Anerbieten von Leipzig aus hinderte die Ausführung des gefaßten Planes; M. kehrte an der Westgrenze Deutschlands wieder um und folgte der Einladung des Hofraths Küstner, welcher damals das leipziger Stadttheater leitete und zu bedeutender Kunsthöhe emporbrachte. Im September 1827 trafen M. und seine Frau in Leipzig ein und zugleich übersandte Wohlbrück das vollständige Buch zum Vampyr. Noch in demselben Jahre vollendete M. die Komposition; die Aufführung jedoch war vor dem 6. März 1828 nicht möglich zu machen. Sie war eine vortreffliche und der Erfolg der Oper ein ungeheurer. Bald darauf wurde sie in Berlin und auf den meisten größeren Bühnen Deutschlands gegeben und drang noch in demselben Sommer bis nach London, wo sie mit englischem Text und Zuschnitt mehr als 60 Mal gegeben wurde und dem Komponisten den Ruf verschaffte, nach London zu kommen und dort eine Oper zu schreiben. Er nahm die ehrenvolle Einladung an, die ihn in London zum Nachfolger Webers machte, studirte mit Fleiß Englisch und wollte im J. 1829 die Reise antreten, als der Brand des Conventgarden-Theaters die Ausführung des Vorhabens plötzlich und, wenigstens für jetzt, ganz und gar vereitelte. — M's Studium der englischen Sprache führte ihn zur Lektüre von W. Scotts „Ivanhoe" und dieser wieder brachte ihn auf den Gedanken, daß die Hauptcharaktere und viel Situationen sich trefflich zu musikalischer Darstellung eigneten. Er entwarf selbst eine scenirte Skizze und wandte sich damit wieder an seinen Schwager Wohlbrück. Das Buch erhielt M. im März 1829 und im Juli hatte er die Partitur von „Templer und Jüdin" vollendet. Im December des Jahres 1829 fand die erste Aufführung in Leipzig statt und der Erfolg war beispiellos; die Oper verbreitete sich eben so rasch wie der „Vampyr" und hat sich bekanntlich bis jetzt auf dem Repertoire erhalten. — Im folgenden Jahre (1830) erhielt M. zwar verschiedene Anträge zu ehrenvollen amtlichen Stellungen, allein er zog es vor, sich noch nicht zu binden, nahm aber mit Vergnügen die Einladung der Direktion des königstädtischen Theaters in Berlin an, für diese Bühne, welche damals in ihrer ersten Blüthe stand, eine Oper heitern Inhalts zu schreiben. Wohlbrück schlug als Stoff „Des Falkners Braut", nach einer Erzählung von Spindler, vor, was der Theaterdirektion und dem Komponisten genehm war. M. arbeitete im Stillen rasch und mit großem Genügen an dem neuen Werke, dessen Hauptpartie für den vortrefflichen Sänger und Schauspieler Spitzeder bestimmt war. Schon Ende 1830 sandte er die Partitur nach Berlin, und die Aufführung in der Königstadt wurde bereits vorbereitet, als der Vorstand der königl. Bühne davon Nachricht erhielt und Einspruch that. Die neue Oper sei im Hoftheater auf das Repertoire gesetzt und dürfe vertragsmäßig nicht auf der königstädter Bühne gegeben werden. In der That wurde M. von der Intendanz um Einsendung der Partitur unter gleichen Bedingungen ersucht und die Zusage sofortiger Aufführung gegeben. Allein diese wurde jahrelang verzögert und fand erst im Sommer 1838 Statt. Unter der Zeit hatten Leipzig (1832), Breslau, Hannover u. s. w. die Oper gegeben. Sie blieb nicht ohne Beifall, hatte aber weder so großen, noch so nachhaltigen Erfolg, als die beiden früheren. (In Klavierauszügen erschien

der „Vampyr“ als Op. 42, „Templer und Jüdin“ als Op. 61 und „Des Falkners Braut“ als Op. 66). — Um diese Zeit erhielt M. den wiederholten Antrag der Hofkapellmeisterstelle in Hannover. Er nahm ihn an und begann am 1. Januar 1831 seine dortige Wirksamkeit. Seit dieser Zeit steht M. der hannover'schen Kapelle und Oper vor, welche er bald, trotz der ziemlich beschränkten Mittel, durch eben so großes Talent wie durch Unermüdlichkeit zu heben wußte. Noch im Jahre 1831 brachte ihm Dr. Klingemann ein Opernbuch, „Das Schloß am Aetna“, welches M. nicht grade zurückwies, allein doch für jetzt bei Seite legte, da ihn ein anderes, das ihm anonym zugesandt war, weit mehr anzog und seine ganze Einbildungskraft erfüllte. Es war dies „Hans Heiling“ und der Dichter war Eduard Devrient, damals Sänger bei der königl. Oper in Berlin. Am Schlusse des Jahres 1832 war die Oper vollendet und wurde zum ersten Male im Mai 1833 in Berlin gegeben, wo Eduard Devrient den Heiling sang. Der Erfolg war weder beim Publikum noch bei der Kritik ein so durchschlagender, wie M. ihn erwartet hatte. Desto enthusiastischer war die Aufnahme in Leipzig, wo die Oper zunächst (im Juli 1833) in Scene ging; M. wurde mit Ehrenbezeigungen überhäuft, u. A. ernannte ihn die Universität zum Doktor der Musik. 1836 ging er auch, einer Einladung zufolge, nach Kopenhagen und setzte daselbst den „Heiling“ in Scene, der mit außerordentlichem Beifall aufgenommen wurde. Wie man überhaupt in der dänischen Hauptstadt den Künstler schätzte, beweis't der Umstand, daß an ihn die Anfrage erging, ob er die Stelle eines königl. Hofkapellmeisters und General-Musikdirektors, die man ihm zu übertragen gedenke, annehmen würde. M., wiewohl in Hannover kurz vor seiner Abreise in seinem künstlerischen Selbstgefühl verletzt, erbat sich dennoch eine Frist zu einer entscheidenden Antwort. Er hatte nämlich das oben erwähnte Opernbuch von Klingemann: „Das Schloß am Aetna“ im J. 1835 komponirt. Im Anfang des folgenden Jahres begann die Einstudirung; allein plötzlich mußten auf höheren Befehl die Proben aufhören, um — denen zu Bellini's „Straniera“ Platz zu machen. Bald darauf reis'te M. nach Kopenhagen. Jetzt, Anfangs Mai 1836, kehrte er mit reichen Ehren und Geschenken vom dänischen Hofe zurück. Am Abend seiner Rückkehr hatten die Mitglieder der Kapelle und des Theaters einen glänzenden Fackelzug veranstaltet, dem sich Tausende von den Bürgern Hannovers anschlossen. Dabei wurde in Anreden, Gedichten und Rufen der herzliche Wunsch ausgesprochen, ihn in Hannover zu behalten. Der gemüthvolle Künstler widerstand dem Eindrucke dieses Auftrittes nicht und gab laut sein Wort, daß er Hannover nie verlassen werde. Er hat es bis jetzt auch gehalten. — Das „Schloß am Aetna“ wurde im Juli 1836 zum ersten Male gegeben, und zwar in Hannover selbst, wo die Oper großen Beifall erhielt. Andere Theater folgten nach, auch im Auslande, z. B. in Kopenhagen und in Amsterdam; indeß die weitere Verbreitung und ein nachhaltiger Erfolg scheiterten hauptsächlich an dem Texte. — „Hans Heiling“ erschien als Op. 81 und „Das Schloß am Aetna“ als Op. 96 im Druck. — Angeregt durch die Lektüre der „Lebensbilder aus dem Osten“, drängte es M., sich in einer Oper von orientalischer Färbung zu versuchen; er wandte sich an

seinen Schwager Wohlbrück und dieser arbeitete ihm das Libretto „Der Bäbu" aus. Ende des Jahres 1837 war die Partitur fertig; öftere Aufführungen der Oper (die als Op. 99 als Klavierauszug im Druck erschien) in Hannover brachten reichsten Beifall. Anderswo war jedoch der Erfolg kein so glänzender. In dieser Zeit begannen mehrere Trauerfälle M's sonst so heitern Sinn zu beugen; auch stellte sich bei ihm eine tiefe Verstimmung ein über die Tendenzlosigkeit der Theaterleitung überhaupt und über die der hannöverschen Bühne insbesondere, so daß er es vorläufig aufgab, für das Theater zu arbeiten. Erst Ende 1843 machte er sich wieder an die Komposition einer Oper und im September 1844 war „Adolph von Nassau", romantische Oper, Text von Heribert Rau, vollendet. Sie wurde nur in Dresden, Hamburg und Breslau einige Male gegeben, hielt sich jedoch nicht auf dem Repertoire. Der Klavier-Auszug, so wie die Ouvertüre für Orchester erschienen als Op. 131 im Druck. Nun trat wieder eine Pause in seinem Produciren fürs Theater ein, die bis 1850 währte; im September dieses Jahres aber begann er die Komposition der Oper „Austin", welche er im Oktober 1851 beendigte. Sie wurde im Januar 1852 zwei Mal in Hannover mit Beifall aufgeführt, ist aber auf anderen Bühnen bis jetzt nicht gegeben worden. Von größeren Produktionen, die M. von 1852 bis heute geliefert hat, sind anzuführen: Musik zu dem Drama „Waldmüllers Margret" von Rodenberg und zu Mosenthals dramatischem Mährchen „Der Goldschmidt von Ulm"; auch hörten wir von einer Oper, „Hjarne" betitelt, aus der uns aber noch Nichts bekannt geworden ist. Die Musiken zu den beiden angeführten Dramen jedoch enthalten ganz reizende und frische Sachen. — Wie weiter oben erwähnt, starb M's Gattin, Marianne, geborene Wohlbrück, im J. 1854; das Jahr darauf verheirathete er sich zum zweiten Male mit der Sängerin Therese Janda. — Reich wie M's künstlerische Thätigkeit an Erfolgen war, so war sie es auch an Auszeichnungen und Ehren: von vielen gekrönten Häuptern wurde er mit Orden beschenkt und viele musikalische Vereine nahmen ihn unter die Zahl ihrer Ehrenmitglieder auf. (Näheres hierüber und überhaupt noch Ausführlicheres über M's Leben sehe man in „Die Komponisten der neuern Zeit, in Biographien geschildert von W. Neumann", [Cassel, 1854, funfzehnter Theil] und in der hieraus geschöpften biographischen Skizze in der niederrheinischen Musikzeitung, Jahrgang 1857, der wir wiederum das Meiste unsres gegenwärtigen Artikels entnommen haben). — Bis jetzt sind von M. in die 180 Werke erschienen; sie bestehen, außer in den schon oben angeführten Opern, noch in Liedern und Gesängen (ein- und mehrstimmigen), in Klaviersachen mit und ohne Begleitung und in einigen Orchester-Ouvertüren. Geist, Gemüth, Frische der Erfindung, Schärfe der Charakteristik — das sind Eigenschaften, welche die meisten von M's Hervorbringungen vortheilhaft auszeichnen. Für sein vollendetstes Werk müssen wir unserntheils den „Heiling" halten; jede seiner übrigen Opern enthält zwar des Schönen und Bedeutenden mancherlei; aber eine so einheitliche Ausprägung des Charakters, eine so gerundete Form der einzelnen Musikstücke, eine solche Geschlossenheit der Wirkung und ein so edles Maßhalten auch in den leidenschaftlichsten Affekten hat keine seiner

übrigen Opernschöpfungen aufzuweisen. L. Bischoff in der niederrheinischen Musikzeitung sagt ganz richtig: „Die Partitur von „Hans Heiling“ stellt ihn (M.) in die Reihe der größten dramatischen Komponisten aller Nationen; in ihr ist reine, aus der drängenden Künstlerseele quellende Begeisterung und Erfindung, welche die Farbe der Leidenschaft aus der Tiefe des menschlichen Gefühls schöpft, so daß Melodie, Harmonie und Instrumentirung alles in der Brust wecken und auf und ab wogen lassen, was sie bewegen kann, Freude und Schauer, Liebe und Grauen, Aufschwung und Vernichtung“.

Marschner, Adolph Eduard, ein Verwandter des Vorhergehenden, geb. den 5. März 1810 zu Grünberg in Schlesien, entwickelte sehr früh bedeutende musikalische Befähigung. Sein Vater, der sich als Drechsler in Seidenberg bei Görlitz angesiedelt, kam durch Krankheit und widrige Zeitumstände im Gewerbe zurück, und der Knabe mußte sich vom 10ten Jahre an theilweise, vom 15ten gänzlich die Mittel zum Lebensunterhalt wie zum Besuch des Gymnasiums durch Klavierspielen und Musikunterricht erwerben. Nachdem er das Gymnasium zu Görlitz absolvirt hatte, bezog er Ostern 1831 in Leipzig die Universität, um Jura zu studiren. Allein die Einsicht in das musikalische Leben Leipzigs und die Erkenntniß, daß er zum Musiker weit mehr als zum Juristen befähigt sei, bestimmten ihn nach Jahresfrist, sich der Tonkunst gänzlich zu widmen. Ohne eigentlichen Lehrer studirte er für sich Generalbaß und bald wurde er als tüchtiger Lehrer für Klavier und Gesang geschätzt und gesucht. Angeregt durch heitern Freundeskreis, versuchte er sich auch als Komponist. Ohne sclavischer Nachahmer zu sein, schwebte ihm Weber als Muster vor. Mehrere seiner Lieder sind ins Volk gedrungen und Gemeingut geworden. Ohne Zweifel würde er mehr und Höheres erreicht haben, hätte nicht fast fortwährende Kränklichkeit seinen Geistesschwung gehemmt. Zu frühe übermäßige Anstrengung des Körpers wie des Geistes hatte den Grund zu seinem Siechthum gelegt und am 9. September 1853 wurde (zu Leipzig) er seinen vielen Freunden durch den Tod entrissen. — Gesucht sind seine Lieder für Baß (oder Bariton) Op. 3 und 7 und für Sopran (oder Tenor) Op. 4, 10, 11, 12, 18. Auch die Lieder: „Wo find' ich Dich?“ und „[illegible]ftchen, ihr plaudert“ werden viel gesungen.

Marseillaise, (spr. Marseljähs'), Marseiller Hymne, heißt die französische Kriegshymne, welche die Armeen der französischen Republik sowohl durch ihren Text als durch ihre Melodie zur höchsten Begeisterung entflammte. Verfasser und Komponist ist Rouget de Lisle, 1792 Ingenieuroffizier zu Straßburg, der, während der Kaiserzeit vergessen, erst nach der Julirevolution wieder Anerkennung fand und am 26. Juni 1836 starb.

Marsh, (spr. Marsch), John, ein vortrefflicher englischer Musikdilettant, geb. im J. 1752 zu Dorking in der Grafschaft Surrey, war der Sohn eines Schiffskapitäns und zeigte schon frühzeitig Neigung und Anlage für Musik, wurde auch als Knabe schon in dieser Kunst, besonders im Violin- und Orgelspielen, sowie im Generalbaß unterrichtet. Später widmete er sich der Jurisprudenz, verheirathete sich und ließ sich zu Salisbury nieder, immer aber mit Eifer Musik treibend und namentlich fleißig komponirend. Im J. 1781 fiel ihm

eine reiche Erbschaft zu, worauf er denn der Rechtsgelehrsamkeit entsagte, ein schönes Landgut erwarb und hier den Rest seines Lebens in der Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft verbrachte. Von jeher war die Orgel sein Lieblingsinstrument gewesen und er ließ sich auch in seinem Hause ein vortreffliches Orgelwerk erbauen. Im J. 1824 war er, also 72 Jahre alt, noch am Leben. M. hat Mancherlei herausgegeben: Orgelstücke, Sinfonien, Quartette, Ouvertüren, Lieder und Gesänge, Anthems u. s. w.; dann aber auch einige musikalisch-didaktische Werke, z. E. eine Generalbaßschule, eine Anweisung zur Komposition, eine Transpositions-Tabelle für die consonirenden Intervalle u. s. w.

Marsyas, Sohn des Olympos, Oeagros oder Hyagnis, nach der griechischen Mythe ein ausgezeichneter Flötenspieler, der den Apollo zu einem Wettstreite herausforderte, aber von Diesem, der sein Spiel auf der Lyra mit Gesang begleitete, besiegt, an einen Baum gehängt und geschunden wurde. Man hält M. auch für den Erfinder der sogenannten Panflöte.

Martelius, Elias, ein berühmter Lautenspieler zu Anfang des 17ten Jahrh., zu Straßburg lebend, wo er auch geboren wurde. In genannter Stadt erschienen auch 1615 Lautenstücke von ihm, unter dem Titel „Hortus musicalis novus.“

Martelli, (....), um 1790 Kapellmeister zu Münster, machte sich in dieser Zeit durch mehrere Operetten bekannt, von denen anzuführen sind: „Die Reisenden nach Holland“, „Der König Rabe“, „Der Tempel der Dankbarkeit“. Gestorben ist er zu Münster im Anfange des laufenden Jahrhunderts.

Martin, (spr. Marteng), François, ein guter Violoncellist und auch Komponist, lebte 1750 zu Paris, wo er beim Herzog von Grammont angestellt war. Gestorben ist er im J. 1773. Mehrere Kirchenstücke seiner Komposition sind mit Beifall aufgeführt worden; dann kennt man noch von ihm mehrere Cantatillen, Streichtrio's und Violoncell-Sonaten.

Martin, (spr. Marteng), Jean Blaise, berühmter französischer Sänger, geb. zu Paris am 14. Oktober 1769, verlor frühzeitig seinen Vater und wurde von einem Oheim erzogen. Mit 7 Jahren ließ man ihn anfangen Musik zu lernen und er machte schnelle Fortschritte. Seine schöne Sopranstimme erregte namentlich Aufsehen und in vielen Gesellschafts-Konzerten sang er die Solopartien. Während der Mutation übte er sich fleißig im Violinspielen, erlangte auch hierin eine bedeutende Geschicklichkeit und suchte eine Anstellung im Orchester der großen Oper zu erlangen. Dies wollte aber nicht gelingen, worauf er denn, da mittlerweile seine Stimme zu einem umfangreichen und wohlklingenden Bariton sich umgesetzt hatte, als Sänger an der vorgenannten Oper anzukommen suchte. Doch auch dieses Project schlug fehl. Da ließ er sich 1788 in einigen von den Konzerten hören, die im Hôtel de Bullion gegeben wurden und in denen man zumeist italienische Sachen hören ließ. Er gefiel ungemein und wurde zu Ende des Jahres 1788 beim Theater Feydeau als Bariton engagirt. Hier sang er mit glänzendstem Erfolge bis ins Jahr 1794, ging dann zum Theater Favart über und wirkte hier neben Elleviou, Madame St. Aubin, Chenard und Madame Dugazon, ein Ensemble wie es so bald nicht wiederkommen dürfte. 1801, als die Theater Feydeau und Favart sich vereinigten und die Opéra-comique

bildeten, wurde M. Mitglied dieses Instituts und gehörte demselben bis ins Jahr 1823 an, fortwährend mit nicht nachlassendem Beifall wirkend. Im März des genannten Jahres nahm er seinen Abschied, weil er fühlte, daß seine Stimme abzunehmen anfing; 1826 jedoch ließ er sich bewegen, in einigen Vorstellungen wieder auf der Bühne zu erscheinen und vermochte, da die paar Jahre Ruhe seinem Organ sehr wohlthätig gewesen waren, das Publikum in einigen seiner früheren Rollen wiederum in Entzücken zu versetzen. Hierauf lebte er abermals 8 Jahre lang in stiller Zurückgezogenheit, bis er 1834 endlich noch einmal auf den Brettern erschien. Nun ließen sich aber die Verwüstungen, welche die Zeit in seinem Organ angerichtet hatte, nicht mehr verkennen, wenn man auch immer noch die Geschicklichkeit bewundern mußte, mit der er die Trümmer seiner Mittel zur Geltung zu bringen wußte. Besonders war dies der Fall in der von Halevy für ihn geschriebenen Operette „La vieillesse de Lafleur". Als er nun noch in demselben Jahre (1834) sich definitiv von der Bühne zurückgezogen hatte, wirkte er nur noch für die Kunst als Gesanglehrer am Conservatorium, an welcher Anstalt er seit 1825 angestellt war. Gestorben ist er im J. 1837. Von Candeille hat M. auch Unterricht in der Komposition erhalten und ist 1796 mit einer Oper „Les Oiseaux de mer" auf dem Theater Feydeau hervorgetreten, welche aber kein Glück machte.

Martin, Vicente, von den Italienern Martini oder Lo Spagnuolo (der Spanier) genannt, wurde 1754 zu Valencia in Spanien geboren. Nachdem er als Chorknabe an der Cathedrale seiner Vaterstadt verschiedentlichen musikalischen Unterricht empfangen hatte, war er eine Zeitlang als Organist zu Alicante angestellt, verließ aber aus Liebe zur theatralischen Musik seinen Posten und begab sich nach Madrid. Hier wurde er mit einem italienischen Sänger, Namens Guglietti, bekannt und schrieb für diesen einige Arien, infolge deren der Sänger ihm den Rath ertheilte, nach Italien zu gehen, wo es ihm bei seinem Talente nicht fehlen könne. In der That befolgte er auch diesen Rath und kam um 1781 in Italien an. Sogleich erhielt er auch eine Scrittura für Florenz und brachte daselbst eine Oper „Ifigenia in Aulide" auf die Bühne. Dieser folgten nun bis ins Jahr 1785 für verschiedene italienische Theater die Opern: „Astartea", „La Dora festeggiata", „L'Accorta Cameriera", „Il Burbero di buon cuore", „La Capricciosa corretta", „La Cosa rara" (sein berühmtestes Werk, deutsch unter dem Titel: „Lilla, oder Schönheit und Tugend" gegeben), und „L'Arbore di Diana". Von 1785—1788 war er in Wien, wo er mehrere der genannten Opern zur Aufführung brachte und namentlich beim Kaiser Joseph sehr beliebt war. Dann (1788) ging er nach Petersburg als Dirigent der italienischen Oper, schrieb daselbst noch Mehreres fürs Theater, z. B. „Gli Sposi in contrasto" und erhielt 1798 den Titel eines kaiserlichen Rathes. 1801, als die italienische Oper durch eine französische ersetzt wurde, verlor M. seine Stelle und mußte sich nun durch Stundengeben seinen Lebensunterhalt verdienen. Gestorben ist er zu Petersburg im Mai des Jahres 1810. Außer den angeführten Opern kennt man von M. noch dreistimmige Canons mit Pianofortebegleitung, 12 italienische Arietten mit Klavier, eine dreistimmige

Cantate, „Il Sogno“ betitelt. — Daß sich M. in seiner Blüthezeit neben den damaligen Beherrschern des italienischen Theaters: Cimarosa, Paisiello, Guglielmi u. s. w. bedeutende Geltung verschaffen konnte, lag an der Anmuth und Lieblichkeit seiner Melodien und an der frischen Natürlichkeit seines Styls; tieferes Erfassen, harmonischen Gehalt u. s. w. muß man in seinen Produktionen allerdings nicht suchen. Bekanntlich hat Mozart in das zweite Finale seines Don Giovanni (bei der Tafelmusik) ein Stück aus der „Cosa rara“ aufgenommen: es ist der Abschnitt in C-dur, 6/8 Takt.

Martinelli, Luigi, ein ausgezeichneter italienischer Buffo-Sänger, fing um 1795 an sich bekannt zu machen und wurde bald von den bedeutendsten italienischen Bühnen gesucht. 1801 war er in Mailand und ging von da nach Paris, wo er den glänzendsten Erfolg hatte. 1807 war er wieder in Mailand; seit dieser Zeit fehlen aber die Nachrichten über ihn.

Martinengo, Giulio Cesare, ein italienischer Tonsetzer aus dem Ende des 16ten und dem Anfang des 17ten Jahrhunderts, war zuerst Kapellmeister zu Udine (im Friaul) und wurde dann 1609 in gleicher Eigenschaft an die Markuskirche in Venedig berufen. Jedoch starb er schon 1613, noch jung an Jahren, und hatte den Claudio Monteverde zum Nachfolger in seinem Amte. Unter M's Namen kennt man mehrere Bücher 4-, 5- und 6stimmiger Madrigalen.

Martinez, Marianne, (nach Anderen auch Nanette und Elisabeth mit Vornamen), eine ausgezeichnete Musikdilettantin, galt für die Nichte Metastasio's; nach Einigen jedoch war sie die Tochter eines Freundes des genannten Dichters und um 1745 in dessen Hause geb., nach Anderen wieder soll sie die Tochter eines Gärtners gewesen sein, die als noch junges Kind dem Metastasio durch ihre frische Stimme und ihr lebhaftes Wesen aufgefallen und ihm von ihren Eltern zur Erziehung überlassen worden sei. Doch dem sei nun wie ihm wolle; gewiß ist, daß sie in Metastasio's Hause lebte und eine in jedem Betracht vorzügliche Erziehung erhielt. Bei dem damals noch jungen und wenig bekannten Joseph Haydn hatte sie Klavier-Unterricht und Porpora unterwies sie im Gesang und in der Komposition. Burney, der sie 1772 in Wien hörte, spricht mit größter Bewunderung von ihren Gaben als Komponistin, Sängerin und Klavierspielerin. Um 1780 errichtete sie in ihrem Hause ein wöchentliches Konzert, zu dem bereitwilligst jedem anständigen Fremden der Zutritt gestattet war, und etwas später auch eine Singschule, in der sie selbst Unterricht ertheilte. Sie lebte in bedeutendem Wohlstande und es ist wahrscheinlich, daß sie von Metastasio zur Erbin von dessen Vermögen eingesetzt worden war. — Von ihren Kompositionen waren bekannt: ein Oratorium, Motetten, Psalmen (nach Textbearbeitungen von Metastasio) und andere Kirchensachen, Klaviersonaten, Instrumentalstücke.

Martini, Giovanni Battista (oder zusammengezogen: Giambattista), gewöhnlich genannt Pater (Padre) Martini, der größte Tongelehrte des 18ten Jahrhunderts und überhaupt einer der gelehrtesten Musiker, die je gelebt haben, geb. zu Bologna am 25. April 1706. Sein Vater, Antonio Maria M., Mitglied einer „I Fratelli“ genannten Musiktruppe, gab ihm frühzeitig den ersten Musik- und namentlich Violin-Unterricht; dann wurde er der Leitung Predieri's

im Gesang- und Klavierspielen anvertraut und studirte nachgehends den Contrapunkt bei dem Castraten und geschickten Komponisten Antonio Riccieri. Zum geistlichen Stande bestimmt, machte er seine theologischen Studien unter der Leitung der „Väter des Oratoriums vom heil. Philipp Neri" und trat, noch sehr jung, in den Minoriten-Orden (1721). Zur Abhaltung seines Noviziats wurde er nach Lago geschickt und that dann im J. 1722 Profeß. Nach Bologna zurückgekehrt, widmete er sich eifrigst dem Studium der Philosophie und Musik, und seine Kenntnisse in letzterer, sowohl theoretisch, wie praktisch, erwiesen sich als so ausgebreitet, daß ihm schon 1725 das Kapellmeister-Amt an der Franziskanerkirche übertragen wurde. (Auf seine ferneren kompositorischen Arbeiten waren überdies die Rathschläge seines Freundes Giacomo Perti, Kapellmeisters an der Kirche San Petronio, nicht ohne Einfluß). Alle Zeit, die ihm sein Amt übrig ließ, verwandte er auf die ernstesten Studien der alten und neueren Theoristen, ließ auch dabei keineswegs die übrigen Wissenschaften, z. B. Philosophie und Mathematik, außer Acht und erwarb sich so denjenigen Schatz von Gelehrsamkeit, der ihn zum Orakel seiner Zeit in musikalischen Dingen machte. Denn nicht allein, daß schon bedeutende Künstler sich seine Rathschläge erbaten und man sich in allerhand streitigen musikalischen Fällen an ihn zur Entscheidung wandte, auch bei der Besetzung von vielen Kapellmeisterstellen galt seine Stimme und folgte man seiner Weisung. Von großem Einfluß war ferner die Kompositionsschule, welche er eröffnet hatte und aus der eine große Zahl bedeutender Musiker hervorgingen. Hochgeehrt von ganz Europa, dabei aber stets bescheiden und demüthig, verbrachte er sein Leben unter den eifrigsten, ernstesten und unausgesetztesten Studien und Arbeiten (bei denen ihm seine nach und nach zusammengebrachte Bibliothek, die bedeutendste, welche wohl je ein Privatmann besessen, von großem Nutzen war), bis er am 4. August 1784 seinen Geist aufgab. Sein Nachfolger im Amte als Kapellmeister und als Leiter der Musikschule war sein Schüler, der Pater Stanislao Mattei (s. d.). — Die beiden Hauptdenkmäler von Pater M's Fleiß und Gelehrsamkeit sind: 1) „Storia della musica", Bd. I., Bologna, 1757, Bd. II., ibid. 1770 und Bd. III., ibid. 1781; diese Musikgeschichte ist nicht vollendet und beschäftigen sich die drei Bände nur mit Untersuchungen über die Musik der alten Völker, entfalten eine ungeheure Belesenheit und Gelehrsamkeit, sind aber durch Planlosigkeit, Weitschweifigkeit und antiquarischen Wust praktisch fast ganz unbrauchbar und höchstens für den musikalischen Forscher zum Nachschlagen tauglich. 2) „Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrapunto" (Bologna, 2 Bde., 1774—1775). Außerdem sind noch einige kleinere Schriften — Abhandlungen musik-theoretischen Inhalts, ausgeführtere Gutachten, Polemiken u. s. w. — im Druck erschienen. Als Komponist ist M. steif und trocken, wenn auch sehr gelehrt; gedruckt sind von ihm: Litaneien, Klavier- und Orgelsonaten und Duetti da Camera; in Mscrpt. hat er viele Kirchenstücke verschiedener Art hinterlassen.

Martini, Giovanni Battista und Giuseppe San, s. Sammartini.

Martini, Johann Paul Aegidius, dessen eigentlicher Name Schwartzendorf war, geb. zu Freistadt in der Oberpfalz am 1. September 1741, erhielt

frühzeitig musikalischen Unterricht und konnte schon in seinem 10ten Jahre in dem Jesuiten-Seminar zu Neuburg an der Donau, wo er seine Schulbildung empfing, als Organist verwendet werden. Im J. 1758 ging er nach Freiburg im Breisgau, studirte dort Philosophie und fungirte zugleich als Organist im Franziskanerkloster. Nach Vollendung seiner Studien kehrte er in seinen Geburtsort zurück; häuslicher Verdruß aber, durch die Wiederverheirathung seines Vaters entstanden, vertrieb ihn aber bald wieder und er beschloß, mit seinem musikalischen Talente in der Fremde sein Glück zu versuchen. So ging er denn zuerst wieder nach Freiburg und von da, ganz ohne Geld, schlug er sich nach Nancy durch. 1761 kam er daselbst an und war anfangs, von allen Hülfsmitteln entblößt und des Französischen nicht mächtig, in einer sehr peinlichen Lage. Einige Kenntnisse im Orgelbau jedoch, die er sich früher erworben, ließen ihn in dem Orgelbauer Dupont einen Freund und Beschützer finden, der ihn in sein Haus aufnahm und überhaupt väterlichst für ihn sorgte. Vor allen Dingen warf er sich jetzt auf das Studium der französischen Sprache, und suchte sich autodidaktisch in Allem vorwärtszubringen, was ihm noch in seiner musikalischen Ausbildung mangelte. (Auf den Rath seines Freundes Dupont änderte er auch seinen für französische Zungen schwer auszusprechenden Namen Schwartzendorf in Martini um, und lange nachher noch war er den Musikern unter dem Namen Martini il Tedesco (der Deutsche) bekannt, unter dem auch seine ersten Kompositionen im Druck erschienen). Durch sein Talent wurde M. in Nancy nach und nach bekannter und erfreute sich endlich auch der Gunst des daselbst residirenden Königs Stanislaus, der ihn sogar in seinem Haushalt anstellte. Nach dem Tode dieses Fürsten im J. 1764 ging M. nach Paris und kam grade daselbst an, als ein Concurs für die Komposition eines Marsches, der bei den Schweizergarden eingeführt werden sollte, eröffnet wurde. M. trat in die Reihe der Bewerber, machte sich unverzüglich an die Arbeit und hatte das Glück, den Preis zu erhalten. Nun nahm ihn der Herzog von Choiseul unter seine Protektion und in Folge deren wurde er zum Offizier à la Suite im Husarenregiment Chamboran ernannt, brauchte aber keinen Dienst zu thun und konnte sich mit aller Muße seinen Arbeiten als Komponist hingeben. Eine große Menge von Stücken für Militärmusik verfaßte er nun, publicirte aber außerdem Sinfonien, Quartette, Trio's und andere Instrumentalsachen. 1771 wurde seine erste Oper, „L'Amoureux de quinze ans", gegeben und hatte einen ungemeinen Erfolg. Darauf quittirte er den Militärdienst und trat bei dem Prinzen von Condé als Musikdirektor in Dienste. Einige Jahre später war er beim Grafen von Artois in derselben Eigenschaft angestellt und kurze Zeit vor der Revolution kaufte er auch die Anwartschaft auf die Surintendantenstelle bei der Musik des Königs. Ferner wurde er bei Eröffnung des Théâtre de Monsieur Musikdirektor bei demselben, verlor aber diese und seine anderen Stellen, sowie die Pensionen, die er vom Hofe hatte, nach den Begebenheiten des 10. August 1792. Da er fürchtete, seiner Anhänglichkeit an die königliche Familie wegen verfolgt zu werden, so entfernte er sich heimlich aus Paris und lebte eine Zeit lang in Lyon, bis er sich nach nicht gar langer Zeit überzeugt hatte, daß seine Besorgniß

vergebens gewesen sei. Er kehrte nun wieder nach Paris zurück, ließ 1794 daselbst seine Oper „Sappho“ aufführen und wurde 1798 als Mitglied des Unterrichts-Comité's und als Inspektor am Conservatorium angestellt. Dieser Stellen ging er aber bei der Reform der genannten Anstalt im J. 1802 verlustig. Hier wollen wir gleich die Opern einschalten, die bis ins Jahr 1800 von M., außer den schon genannten „L'Amoureux de quinze ans“ und „Sappho“, auf die Bühne gebracht wurden: „Le Fermier cru sourd“ (1772), „Le Rendez-vous nocturne“ (1773), „Henri IV., ou la bataille d'Ivry“ (1774), „Le Droit du Seigneur“ (1783), „L'Amant sylphe“ (1785), „Annette et Lubin“ (1800) und „Ziméo“ (1800). Nicht zur Aufführung gelangten: „Sophie, ou le tremblement de terre de Messine“ und „Le Poète supposé“. Nach der Restauration machte M. seine Rechte auf die Surintendanz der königl. Musik geltend, und erhielt die Stelle am 10. Mai 1814. Am 21. Januar 1816 ließ er zu St. Denis ein Requiem aufführen, welches er zur Feier des Todestags Ludwigs XVI. komponirt hatte, und erhielt einige Tage darauf das große Band des Michaels-Ordens. Nicht lange mehr sollte er sich aber dieser Ehre freuen, denn schon am 10. Februar desselben Jahres (1816) starb er. — Die oben angeführten Opern zeigen M's Talent als ein sehr reizendes; besonders „Henri IV.“ und „Le Droit de Seigneur“ enthalten Stücke von großer Liebenswürdigkeit, Naivetät und feinem dramatischen Sinn; nebst dem „Amoureux de quinze ans“ haben diese Opern auch eine längere Zeit eine große und verdiente Vogue gehabt. M's Kirchensachen — Messen, Psalmen, Requiems, Te Deum u. s. w. — sind nicht von großem Belang; es fehlt ihnen vor allen Dingen an Würde und Tiefe. — Endlich ist M. noch als Komponist schöner Romanzen und als Herausgeber folgender didaktischer Werke zu erwähnen: „Mélopée moderne, ou l'art du chant reduit en principes“ (Lyon, 1792; das meiste Material ist aus Hiller's Gesangkunst genommen); „École d'orgue, divisée en trois parties etc.“ (Paris; fast ganz eine bloße Uebersetzung von Knecht's Orgelschule). Als Mscrpt. hat M. einen „Traité élémentaire d'harmonie et de composition“ hinterlassen. Daß er auch an den „Solféges“ des pariser Conservatoriums mitgearbeitet hat, sei schließlich noch erwähnt.

Martinn, (eigentlich Martin), Jakob Joseph Balthasar, geb. am 1. Mai 1775 zu Antwerpen, wo sein Vater bei einem österreichischen Regiment Musikmeister war. Als Chorknabe an der Kirche St. Jacques erhielt er den ersten Musikunterricht und fing frühzeitig an zu komponiren: so ließ er schon 1793 eine Messe seiner Arbeit aufführen. Kurze Zeit darauf ging er nach Paris, wo er zuerst im Orchester des Théâtre du Vaudeville und dann in dem der italienischen Oper als Violinist angestellt wurde. Nachdem die kaiserl. Lyceen organisirt worden waren, wurde er an einem derselben (Charlemagne) als Professor des Violinspiels angestellt. — Gestorben ist der schätzenswerthe Künstler am 10. Oktober 1836. — Man hat von ihm: konzertirende Sinfonien für Blasinstrumente, Streichquartette, viele Violinduetten, Duo's für Flöte und Violine, Trio's für Flöte, Violine und Violoncell, Sonaten für Violine, Schulen für Violine und Viola.

Marx, Adolph Bernhard, Theoretiker, musikalischer Schriftsteller und Komponist, geb. zu Halle am 27. November 1799, ist der Sohn eines Arztes und trieb frühzeitig schon Musik. Seine Anlagen zu dieser Kunst vermochten den Vater, ihn behufs der Erlernung des Generalbasses dem verdienstvollen Türk zu überweisen; doch sollte er nicht Musiker ex professo werden, sondern man ließ ihn die Jurisprudenz zum künftigen Lebensberuf wählen. So bezog er denn die Universität seiner Vaterstadt, arbeitete nach Absolvirung seiner Studien auf dem Stadtgerichte daselbst und wurde dann als Referendar an das Oberlandsgericht nach Naumburg versetzt. Von hier nach Berlin übergesiedelt, konnte er endlich dem Drange nicht widerstehen, sich der Tonkunst, welcher er das eifrigste Selbststudium zu weihen nie aufgehört hatte, ganz und ausschließlich sich zu eigen zu geben. Längere Zeit gab er nun Klavier-, Gesang- und Kompositionsunterricht, übernahm 1823 die Redaktion der berliner Musikzeitung, welche er 7 Jahre führte, und wurde endlich 1830 als Professor der Musik an der berliner Universität und als Musikdirektor an derselben angestellt. Das Diplom eines Doktors der Musik erhielt er von der Universität Marburg. In den angegebenen Aemtern wirkt er augenblicklich noch durch Vorlesungen über verschiedene Zweige der Tonkunst und durch Leitung des akademischen Chores, ertheilt aber hauptsächlich Privatunterricht in der Komposition. — Als Lehrer wie als Schriftsteller ist M. außerordentlich anregend und geistvoll, doch hie und da etwas zu wortreich und die mangelnde Gründlichkeit durch bloßes Aesthetisiren und Esprit-Machen ersetzend. Als Komponist ist ihm eigentlich schöpferisches Talent nicht zuzusprechen; doch interessirt er zuweilen durch geistreiche Intentionen. — Von M's Schriften sind anzuführen: „Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch ꝛc." (Berlin, 1826); „Ueber die Geltung Händel'scher Sologesänge für unsre Zeit. Ein Nachtrag zur Kunst des Gesanges" (Berlin, 1829); „Ueber Malerei in der Tonkunst; ein Maigruß an die Kunstphilosophen" (Berlin, 1828); „Die Lehre von der musikalischen Komposition, theoretisch-praktisch" (4 Bde., Leipzig, 1837 bis 1845; der erste Bd. bis jetzt in fünfter, der zweite in dritter und der dritte und vierte in zweiter Auflage erschienen); „Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung" (Leipzig, 1839; bis jetzt in fünfter Auflage erschienen); „Die alte Musiklehre im Streit mit der neuen" (Leipzig, 1841); „Die Musik des 19ten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik" (Leipzig, 1855); „Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen" (1858). Außerdem viele Aufsätze in der berliner Musikzeitung, in der „Cäcilia", der leipz. allg. Musikzeitung u. s. w. und Artikel in Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst". — Von seinen Kompositionen sind gedruckt: geistliche und weltliche Chorgesänge, das Oratorium „Mose", „Nahid und Omar" (ein Liedercyclus aus Gedichten von H. Stieglitz), eine Klaviersonate, Choral- und Orgelbuch (durch die darin enthaltenen Vorspiele bemerkenswerth), Lieder für eine Singstimme, u. s. w. — Ferner schrieb er noch ein Oratorium „Johannes der Täufer", Musik zu „Jery und Bätely", und zum Melodram von W. Alexis „Die Rache wartet", ein Festspiel zur Vermählung

des Prinzen Wilhelm von Preußen, „Undine" betitelt, nebst Festsinfonie zu derselben Veranlassung, eine Sinfonie „Der Fall von Warschau".

Marxsen, Eduard, geb. den 23. Juli 1806 zu Nienstädten bei Altona, woselbst sein Vater Organist war. Derselbe unterwies den für das theologische Fach bestimmten Sohn in den praktischen Zweigen der Tonkunst. Als aber der 18jährige Jüngling zum ersten Male in Hamburg eine Oper hörte, da entschied sich bestimmt sein Beruf zum Tonkünstler; er übte fleißiger denn je das Pianofortespielen, und Clasing weihte ihn in die Lehrsätze des Generalbasses ein. Die zwei Meilen, die der Schüler immer zurücklegen mußte, um nach Hamburg zu gelangen, erwiesen sich beschwerlich und hemmend, eben so wie Clasings vielfache anderweitige Beschäftigung und auch wohl Kränklichkeit, so daß der lernbegierige M. innerhalb eines Zeitraumes von 3 Jahren nicht mehr als 70 Unterrichtsstunden sozusagen erhaschen konnte. Durch die zunehmende Kränklichkeit seines Vaters ward er dann auch genöthigt, denselben in seinen Organistengeschäften zu suppliren, was ebenfalls keine bedeutende Förderung seiner Studien zuließ. 1830 starb indessen der Vater, und M. konnte jetzt seinen eifrigen Wunsch nach ordentlicher Ausbildung realisiren; kaum waren die Familienangelegenheiten geordnet, so ging er nach Wien, wo er 16 Monate verweilte, und bei Seyfried den Contrapunkt, sowie bei Bocklet das Pianofortespiel studirte. Ein nach dieser Zeit in Hamburg von ihm gegebenes Konzert gab das beste Zeugniß von der vortrefflichen Art und Weise, wie er seinen Aufenthalt in Wien benutzt hatte: als Komponist sowohl wie als Klavierspieler wußte er sich Anerkennung zu gewinnen. Er wählte nun auch fernerhin Hamburg als seinen Aufenthaltsort, habilitirte sich als Musiklehrer und verweilt noch augenblicklich in dieser Eigenschaft daselbst. — Man kennt von ihm Sinfonien, Ouvertüren, Klaviersachen, Lieder u. s. w.

Masanelli, Paolo, ein italienischer Tonkünstler aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war Hoforganist des Herzogs von Mantua und besonders als Madrigalen-Komponist geschätzt. 1586 erschienen Madrigalen von ihm zu Venedig im Druck, so wie man auch einige dergleichen in der Sammlung „De' Floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali etc." (Venedig, 1586) findet.

Mascardio, Guglielmo. Seit Arteaga (Le Revoluzioni del teatro mus. ital., Bd. I., pag. 110) figurirt dieser Name in fast allen musikalisch-biographischen und lexikalischen Werken als der eines berühmten Sängers und Tonsetzers aus dem 15ten Jahrhundert, der Vieles zur Vervollkommnung der musikalischen Kunst beigetragen habe, dessen Werke aber verloren gegangen seien. Nach Fétis erweis't sich das Alles als irrthümlich und der Name Mascardio ist eine Entstellung, die sich Arteaga hat zu Schulden kommen lassen: Mascardio ist kein Anderer als Guillaume de Machau (s. d.), der auf lateinisch Guillermus oder Guilhelmus de Mascandio hieß. Er lebte also auch nicht im 15ten, sondern schon im 14ten Jahrhundert, und von seinen Werken findet sich, wie bekannt, noch Einiges vor.

Maschek, Vincenz, geb. zu Zwikowetz in Böhmen am 5. April 1755, war im Klavierspielen ein Schüler Franz Dussek's und in der Komposition unterwies ihn Seeger. Nach Absolvirung seiner musikalischen Studien ließ er

sich in den bedeutendsten Städten Deutschlands als Klavier- und Harmonikaspieler mit Beifall hören, worauf er dann auch eine Kunstreise nach Dänemark machte. 1794 erhielt er die Stelle als Kapellmeister an der St. Nicolaskirche in Prag und dirigirte dann auch die deutsche Oper. 1802 errichtete er eine Musikalienhandlung und gestorben ist er am 15. November 1831. — M. hat Vieles komponirt: Opern, z. E. „Der Spiegelritter", viele Messen und Motetten, Cantaten, geistliche und weltliche Gesänge, Klaviersachen verschiedenster Art, Instrumentalstücke u. s. w.

Maschek, (Paul), jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Zwikowetz im J. 1761, befleißigte sich frühzeitig der Musik, in der er, wie sein Bruder, von seinem Vater den ersten Unterricht erhielt, wirkte nachgehends in mehreren böhmischen und mährischen Städten als Schul- und Musiklehrer, war dann bei mehreren adligen Familien als Musikmeister angestellt und fixirte sich endlich 1792 in Wien. Hier machte er sich als Klavierspieler sowohl wie als Komponist einen guten Namen. Gestorben ist er im zweiten Jahrzehnt des laufenden Jahrhunderts. — Man kennt von ihm: die Opern „Waldraf der Wandrer", „Der Riesenkampf", Sinfonien, Cantaten, Harmoniemusiken, Streichquartette und Quintette, Klaviersachen mit und ohne Begleitung u. s. w.

Maschinen-Balg heißt ein solcher Orgelbalg, der durch eine eigens dazu eingerichtete Maschine geöffnet wird. Auch die mit Schöpfbälgen versehenen Orgelbälge pflegen Einige Maschinenbälge zu nennen.

Maschrokita, zuweilen auch Mastrachita genannt, ein Blasinstrument der alten Hebräer, das auf zweierlei Arten von ihnen verfertigt und gebraucht wurde. Einmal ganz wie die sogenannte Pan- (Papageno-) Pfeife; und dann wie eine kleine Windorgel mit Blasbalg und Tasten, von aber nur einer Reihe Pfeifen und geringem Umfange. Letztere Art scheint indessen erst spätern Ursprungs und eine Verbesserung der erstern zu sein.

Masi, 1) Felice, geb. zu Pisa in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, trat frühzeitig in den Minoriten-Orden, wurde 1753 als Sänger in der päbstlichen Kapelle angestellt und erhielt endlich die Stelle als Kapellmeister an der Kirche der zwölf Apostel zu Rom. Gestorben ist er am Schlagfluß am 5. April 1772. Viele Kirchensachen hat er in Mscrpt. hinterlassen. — 2) Giovanni M., in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts Kapellmeister an der Kirch S. Giacomo de' Spagnuoli zu Rom, schrieb Kirchenstücke und Opern; von letzteren sind zu nennen: „Lo Sposalizio per puntiglio" und „Il Governo dell' isola pazza" (beide komisch); an Kirchenstücken kennt man von ihm Messen, Motetten und Litaneien.

Masini, Antonio, ein Tonsetzer der römischen Schule, geb. im J. 1639, war zuerst in der Privatkapelle der Königin Christine von Schweden (als diese in Rom lebte), und dann von 1674 an als Kapellmeister an S. Pietro in Vaticano angestellt. Gest. ist er am 20. September 1678. — Motetten und Psalmen sind von ihm bekannt.

Masken. Die uralte privilegirte Gilde der Advokaten, Prokuratoren und anderer Justizofficianten und ihrer Schreiber zu Paris, Basoche (spr. Basosch')

genannt, hatte unter anderen Privilegien von alten Zeiten her auch das Recht, die öffentlichen Ceremonien und Feste anzuordnen. Als nun die bekannte alte Passionsbrüderschaft durch ihre Mysterien ihnen ins Amt gegriffen hatte und sie in Veranstaltung öffentlicher Vergnügungen hinter diesen nicht zurückbleiben wollten, vereinigten sie sich unter dem Namen: Les Clercs de la Basoche (spr. Lä Klähr—), die Schreiber von der Basoche, zu Schauspielen moralischen Inhalts, die sie, wie bisweilen auch ihre Gesellschaft selbst, eben deshalb **Moralitäten** nannten, die aber sowohl ihrer poetischen als musikalischen Beschaffenheit nach von den Mysterien nur wenig verschieden waren. Sie dramatisirten darin, mit Gesang und Spiel, bald Lehren der Moral durch allegorische Personen, bald biblische Geschichten von moralischer Bedeutung, z. B. die Erzählung von dem verlorenen Sohne; aber als weltliche Personen zeichneten sie sich vor ihren Rivalen durch komische Stücke, satyrische Farcen und Possen aus, die sie weit häufiger als jene und weit freier, doch aber nur bei besonderen Veranlassungen (wahrscheinlich immer in Versen, die sie meist sangen), gaben und dadurch für die Langweiligkeit der Moralitäten, in denen das Allegorienspiel bis zum Albernen und Ungereimten getrieben wurde, zu entschädigen suchten. Die berühmteste dieser Possen ist „Meister Porthelin“ von P. Blanchet, die zwar höchst roh, aber mit vieler komischer Kraft die Schurkereien der Advokaten, wahrscheinlich nach einer wirklichen alten pariser Stadtgeschichte, charakterisirt. Ein zweiter Versuch, den Moralitäten ihre Langweiligkeit zu nehmen, war, daß man allegorische Personen mit mythologischen vermischte, die man eine ungewöhnliche, charakterisirende Kleidung anlegen ließ, von welcher die Stücke dann selbst Masques, Masken, genannt wurden. In diesen Masken war denn auch mehr Musik enthalten, als in ihren Vorgängern, den Moralitäten. Der größte Theil derselben bestand in Volksliedern. An eine Art von dramatischer Musik ward noch nicht gedacht. Auch unterhielten sie, die Masken, die Menge mehr bald durch auffallende, oft lachenerregende Kleidung der Spieler, bald durch den Aufwand von Glanz, Pracht und Verzierung, und im Ganzen waren sie von keiner bessern Erfindung als die Moralitäten. Ihrer Geschmacklosigkeit ungeachtet aber gehörten sie zu den Hauptvergnügungen des Hofes und blieben unter dem Volke so lange beliebt, bis die Troubadours und Jongleurs mehr in Aufnahme kamen. Durch das Spiel und die Vorstellungen dieser wurden die Masken ganz aus Frankreich verdrängt, und nirgends auch sind sie wieder aufgekommen als in England unter Jacob I. Auch Karl I. hatte noch Freude daran und unterstützte die Musiker, die dabei thätig waren. Eine der berühmten englischen Masken (Masks) ist der „Komus“ von Milton, eine ohne Rücksicht auf Theaterregeln und auf Wahrscheinlichkeit der Handlung, aber doch im tragischen Styl geschriebenes dramatisches Gedicht, das mit allerhand untermischten Gesängen vorgetragen ward. Diese Gesänge waren rein lyrisch. In England erhielten sich auch die Masken länger, und als das zu Anfang des 17ten Jahrhunderts in Italien erfundene Recitativ nach England kam, verwandelten sich die Masken mit Aufnahme desselben nach und nach sogar in wirkliche kleine Opern, als welche man sie denn auch jetzt dort noch hie und da unter dem alten

Namen **Mask**, doch mit Hinweglassung der ehemaligen Verkleidungen und Larven, von welchen der Name selbst herrührt, besonders auf kleineren Bühnen und Privattheatern antrifft. — Die alten Griechen und Römer verstanden (in musikalischer Beziehung) unter Masken auch gewisse Verstärkungsmittel der Stimme, deren sich die Schauspieler und Sänger bedienten. Es waren dieselben eine Art metallener Röhren oder Schallbecher, die mittels einer kleinen wirklichen Maske oder Larve über oder vor dem Munde befestigt wurde.

Masques, (franz.), s. den vorhergehenden Artikel.

Massaini, Tiburzio, ein Augustiner-Mönch, in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Cremona geb., hielt sich einige Zeit in Piacenza auf, wo er auch sein Ordensgelübde abgelegt hatte und ging von da nach Rom als Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria del popolo. 1592 wurde er nach Prag in die Dienste des Kaisers Rudolph II. berufen, kehrte aber nach einigen Jahren wieder nach Rom zurück und war 1605 noch am Leben. — Von 1567 an bis 1607 erschienen zu Venedig Madrigalen, Motetten, Psalmen und mehrchörige Kirchenstücke von ihm im Druck. In den Sammlungen: „Melodia Olimpica di diversi eccellentissimi musici“ (Antwerpen, 1594) und „Paradiso musicale di Madrigali e Canzoni a cinque voci“ (ibid., 1596) finden sich ebenfalls Arbeiten von ihm.

Massenzio, Domenico, ein Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Ronciglione im Kirchenstaate, war zuerst in seinem Geburtsorte Kanonikus an einer Kirche, kam dann nach Rom als Dekan der Beneficiarien an der Kirche Sta. Maria in Lata und wurde endlich in selber Stadt Kapellmeister der adligen Congregation im Profeßhause der Jesuiten. In der Zeit von 1612—1643 erschienen zu Rom verschiedene Sammlungen von Motetten, Psalmen, Litaneien und sonstigen Kirchenstücken seiner Komposition im Druck.

Masson, (spr. Massong), Charles, war um 1680 Musikmeister an der Cathedrale zu Châlons-sur-Marne, begab sich aber dann nach Paris, wo er in gleicher Eigenschaft in dem Profeßhause der Jesuiten angestellt wurde. Gestorben ist er wahrscheinlich im J. 1705. Besonders bekannt gemacht hat er sich durch das theoretisch-didaktische Werk: „Nouveau traité des règles pour la compostion de la musique, par lequel on apprend facilement à faire un chant sur des paroles, à composer à 2, 3 et 4 parties et à chiffrer la basse continue“ (Paris, 1694). Bis 1738 erschienen noch vier andere Auflagen, was auf die Beliebtheit des Werkes schließen läßt.

Massoneau, (spr. Massonoh), Louis, guter Violin-Virtuos, auch Komponist, wurde geb. zu Cassel in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Sein Vater war Hofküchenmeister im Dienste des Landgrafen Friedrich II. Frühzeitig schon wendete M. sich zur Musik und wählte die Geige zu seinem Instrument. Sein Lehrer auf demselben war der damalige Konzertmeister Heuze und die Komposition studirte er bei Rodewald. Nachgehends wurde er in der Kapelle des Landgrafen angestellt, hatte aber noch gar nicht lange seinen Posten inne, als der Landgraf starb und nun die Auflösung der Kapelle und Oper erfolgte. M. mußte nun sein Fortkommen anderwärts suchen und wandte sich nach Göt-

tingen, wo er bei dem akademischen Konzert als Vorgeiger einen Platz fand. Ein Ruf, den er 1792 an den detmolder Hof erhielt, schlug fehl wegen des plötzlichen Absterbens des Fürsten, und M. kehrte nach Göttingen zurück. Später (1795) wurde er bei dem neu errichteten Theater zu Frankfurt am Main als Vorspieler angestellt; darauf ging er in derselben Eigenschaft 1797 zum Theater in Altona, nahm 1799 eine Stelle in der dessauer Kapelle an, und wurde endlich 1802 als Konzertmeister nach Schwerin (Mecklenburg) berufen. Hier ist er auch wahrscheinlich gestorben, man weiß aber nicht in welchem Jahre. — Von seinen Kompositionen sind anzuführen: Sinfonien, Violinkonzerte, Streich-Quartette und Trio's, Violinduetten, Variationen für Violine, Lieder u. s. w.

Mastrachita, s. Maschrokita.

Masur, Masureck, Masurka, s. Mazurka.

Matalan, heißt bei den Indiern eine Art kleiner Flöten, mit der die Bajaderen ihren Gesang begleiten.

Matelart, Jean, ein niederländischer Tonsetzer, lebte zu Ende des 16ten Jahrhunderts in Rom und war daselbst Kapellmeister an der Kirche San Lorenzo in Damaso. 1596 erschien eine Sammlung Responsorien, Antiphonen und Hymnen zu Rom von ihm im Druck, die auch sechs Motetten von Palestrina enthält.

Matelotte, s. Hornpfeife.

Matern, A. W. F., ein guter Violoncellvirtuos des vorigen Jahrhunderts, starb 1789 als herzogl. Kammermusikus zu Braunschweig, nachdem er seit 1770 schon Alters halber das Solospiel aufgegeben hatte und seit 1784 gänzlich in Ruhestand versetzt worden war. Auf mehreren Reisen durch Deutschland erntete er als tüchtiger Künstler Beifall. Als Komponist hat er sich durch Violoncell-Konzerte und Solo's, sowie durch Sinfonien bekannt gemacht.

Mathematische Klanglehre, die Lehre von den Größen des Klanges. Sie zerfällt in zwei Theile: 1) die Kanonik, die Lehre von der Eintheilung der Klänge nach äußerem Maß und Verhältniß; 2) die Akustik, die Lehre vom Klang an und für sich.

Mathieu, (spr. Matjöh), Michel, geb. zu Paris den 26. Oktober 1689, wurde 1728 bei der Privatmusik des Königs angestellt, 1761 pensionirt, und starb am 9. April 1768. Er hat im Mscrpt. Kirchen- und Instrumentalstücke, Gesänge, ein Ballet „De la Paix“ u. s. w. hinterlassen. — Seine Frau, Jacqueline Françoise, geborene Barbier, am 20. Mai 1708 geb., und gest. am 17. April 1773, war Kammersängerin der Königin von Frankreich.

Mathieu, Julien Amable, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Versailles am 1. Februar 1734, war von 1761—1770 erster Violinist in der königl. Kapelle, und wurde dann an eben diesem Justitut, als Nachfolger des Abbé Blanchard, Kapellmeister. Gedruckt erschienen von seinen Kompositionen: Violinsonaten, Streichtrio's und Quartette; in Mscrpt. hat er Violin-Konzerte, eine Menge Motetten und eine Messe hinterlassen. — Ein jüngerer Bruder von ihm, Michel Julien M., auch Lepidor genannt, wurde zu Fontainebleau am 8. Oktober 1740 geb., und hat Mancherlei komponirt; gedruckt sind davon

nur einige Sammlungen von Gesängen. Das Uebrige, Motetten, Quartetten, Violinsonaten, Klavierstücke, auch einige Opern, ist Mscrpt. geblieben.

Mathieu, Jean Baptiste, am 2. Januar 1762 zu Billone in der Auvergne geb., hatte den Kapellmeister an der Cathedrale seiner Vaterstadt, Cardot, zum ersten Lehrer in der Musik. 1779 trat er zu Paris in das Musikcorps der Gardes-françaises, und zwar als Serpentist. Während einer Krankheit, die ihn 6 Monate im Militär-Hospital gefesselt hielt, lernte er ganz von selbst Guitarrespielen und erlangte eine solche Geschicklichkeit auf diesem Instrument, daß er mit Lectioniren sich einen anständigen Lebensunterhalt verdienen konnte. Aus dem Militärdienst getreten, wurde er als Serpentist an der Kirche St. Eustache angestellt, erhielt nach der Gründung des Conservatoriums bei dieser Anstalt eine der Elementarlehrer-Stellen und wurde Musiklehrer im Blinden-Institut. Für seine Zöglinge daselbst schrieb er sogar eine Oper „La ruse d'aveugles", welche auch aufgeführt wurde. 1809 wurde er als Kapellmeister an der Cathedralkirche von Versailles berufen und verwaltete sein Amt dreißig Jahre lang mit Fleiß und Eifer. — Mehrere seiner vielen Kirchenkompositionen sind mit Erfolg aufgeführt worden. Auch hat er ein verdienstliches Werk über Kirchengesang herausgegeben, unter dem Titel: „Nouvelle méthode de plain-chant à l'usage de toutes les églises de France etc." (Paris, 1838), und endlich hat er auch Glarean's Dodecachordon ins Französische übersetzt und die darin enthaltenen Musikstücke in moderne Notation gebracht.

Mattei, Saverio, Advokat und ausgezeichneter Literator, 1742 in Calabrien geb., lebte lange Zeit zu Padua und starb endlich zu Neapel im J. 1802. Berühmt sind seine „Dissertazioni preliminari alla traduzione de' Salmi" (8 Bde., Padua, 1780), in denen sich Bemerkungen über alte Musik überhaupt und über die Psalmodie der Hebräer insbesondere befinden. 1784 ließ M. zu Neapel eine Dissertation erscheinen, die den Titel führt: „Se i maestri di capella sono compresi fra gli artigiani" (ob die Kapellmeister unter die Handwerker zu rechnen sind). Endlich hat man von ihm Memoiren über das Leben Metastasio's.

Mattei, Pater Stanislao, geb. zu Bologna am 10. Februar 1750. Sein Vater war ein Schlosser und die erste Schulbildung erhielt er in einer Armenschule. Der Zufall führte ihn einst (als Knaben noch) in die Kirche der Minoriten, wo regelmäßig jeden Tag der Gottesdienst mit Musik verbunden war, und die Aufführung machte einen solchen Eindruck auf ihn, daß er so oft wie nur irgend möglich die erwähnte Kirche besuchte und sich an der Musik erlabte. So kam es, daß der Pater Martini, der berühmte Kapellmeister des Franziskaner- (Minoriten-) Klosters, aufmerksam auf den Knaben wurde, Interesse an ihm nahm und ihn endlich überredete, als Novize in seinen Orden einzutreten. Dies geschah auch, und nun erhielt M. von Martini Unterricht in allen Zweigen musikalischen Wissens, während er dabei Philosophie und Theologie studirte. In seinem 16ten Jahre legte er sein Gelübde ab, und als er 21 Jahre alt war, wurde er zum Priester geweiht. Die innigste Zuneigung verband M. mit seinem Lehrer Martini; Beide verließen sich fast nie; der Meister wurde von

dem Schüler in seinen Arbeiten unterstützt und in den kränklichen Tagen des Alters gepflegt und gewartet. Nachdem Pater Martini die Augen zugethan, wurde M. sein Nachfolger als Kapellmeister bei den Franziskanern; auch wurde er der literarische Erbe des Verewigten und war namentlich dazu ausersehen, die „Storia della musica" zu vollenden. Das ist jedoch unterblieben. Endlich wirkte er auch im Sinne Martini's als Kompositionslehrer fort. — Als 1798 die französischen Heere Italien überschwemmten und die Klöster aufgehoben wurden, zog M. mit seiner alten Mutter sich in ein bescheidenes Quartier zurück und lebte vom Unterrichtgeben in der Komposition. Sein Ruf wuchs und es wurden ihm verschiedenartige Kapellmeisterstellen außerhalb Bologna's angetragen; doch mochte er diese seine Vaterstadt nicht verlassen und sah sich hier endlich das Amt als Kapellmeister an der Kirche San Petronio übertragen. Als im J. 1804 zu Bologna das Lyceum der Musik organisirt ward, berief man M. als Lehrer des Contrapunkts an die Anstalt. So verfloß sein Leben friedlich, in der Wartung seiner Aemter und in der Arbeitsamkeit eines Gelehrten, bis er am 17. Mai 1825 seine irdische Laufbahn vollendete. Seine letzten Jahre hatte er, nach dem Tode seiner Mutter, bei seinem Freunde Battistini, Pfarrer an Sta. Catarina, verlebt. — Seine als vortrefflich anerkannte Unterrichtsmethode muß sich besonders auf einem praktischen Wege bewährt haben; denn das theoretisch-didaktische Werk von ihm: „Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerali e contrapunti a più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore, con diverse fughe a quattro e otto" (Bologna, 1825 bis 1830, 3 Bde.), ist ganz unsystematisch und principlos; jedoch sind die Beispiele gut geschrieben. Von theoretischen Werken seiner Arbeit ist übrigens, außer diesem angeführten, weiter Nichts bekannt. Daß von seinen vielen Kirchenkompositionen Etwas im Druck erschienen wäre, ist uns nicht bekannt; sie befinden sich zumeist in Mscrpt. auf der Bibliothek San Giorgio in Bologna.

Matthäi, Heinrich August, vortrefflicher Violinspieler, geb. zu Dresden am 3. Oktober 1781. Von frühester Jugend auf widmete er sich mit Liebe und Eifer der Musik und ersah sich hauptsächlich die Violine zum Lieblingsinstrumente. Wer im Violinspielen sein erster Lehrer gewesen und von wem er überhaupt die erste musikalische Unterweisung empfing, ist nicht bekannt; genug, daß er im J. 1803, bei einem öffentlichen Auftreten in Leipzig, so gefiel, daß er augenblicklich im Konzert- und Theater-Orchester als Geiger angestellt wurde. Das Jahr darauf (1804) schickte ihn eine Gesellschaft von Freunden der Tonkunst, denen sein Talent besonderes Interesse einflößte, mit einem zureichenden Kapitale versehen nach Paris, damit er dort seine letzte künstlerische Ausbildung sich erwerbe. Von Kreutzer unterrichtet, erreichte er den angeführten Zweck vollkommen, wie sowohl sein auf der Rückreise im Dezember 1805 in Frankfurt am Main gegebenes Konzert, als auch sein Wiederauftreten zu Leipzig im Januar 1806 aufs Eclatanteste bewies. — Im J. 1809 vereinigte er sich mit seinen Collegen Campagnoli, Voigt und Dotzauer zu öffentlichen Quartett-Aufführungen, die eine rege Theilnahme fanden. 1810 spielte er bei dem Musikfest in Frankenhausen mit Spohr ein Doppelkonzert zu allgemeinem Ergötzen, gab

1811 mit Beifall in Berlin Konzerte und unternahm im Frühling 1816 eine Kunstreise nach dem nordwestlichen Deutschland, besonders in Hamburg reiche Erfolge und Einnahmen erntend. Nach Campagnoli's Abgange im J. 1817 erhielt er dessen Stelle als Konzertmeister des leipziger Orchesters, welche er auch bis zu seinem Tode, der am 4. November 1835 erfolgte, rühmlichst bekleidete. Er wurde zu den besten Violinspielern seiner Zeit gezählt und soll im Solo-, wie im Quartettspiel gleich ausgezeichnet gewesen sein. — Von seinen Kompositionen sind 4 Violin-Konzerte, Rondo's, Variationen und Fantasien für Violine, Streichquartette, Violinduette, ein- und mehrstimmige Gesänge im Druck erschienen.

Mattheis, Nicola, ein italienischer Violin- und Guitarrenvirtuos, auch Komponist, kam um 1690 nach London und wurde nach und nach als Lehrer sowohl wie als Tonsetzer außerordentlich beliebt. Auch war er der Erste, der in England Kompositionen in Kupfer stechen ließ und er publicirte in dieser Gestalt 4 Bücher Violinlektionen unter dem Titel: „Ayres for the Violin, to wit: preludes, fugues, allemandes, sarabands, courants, gigues, fancies etc." und ferner auch Uebungsstücke für Guitarre. Seine Einnahmen waren sehr reichlich; dieser Umstand aber führte ihn zu Schwelgereien und Liederlichkeiten, welche seine Gesundheit untergruben und ihm frühzeitig den Tod brachten. Noch ist zu bemerken, daß er auch eine Anweisung zum Gesang, zum Generalbaß und zur Composition verfaßt hat, die aber äußerst selten geworden ist. Sein Sohn, ebenfalls Nicola mit Vornamen (den man hie und da auch Matteis und Mathys geschrieben findet), war ebenfalls Virtuos auf der Violine und Komponist für sein Instrument. Der Vater unterrichtete ihn sehr frühzeitig in der Musik, und um 1717 erhielt er eine Anstellung als Violinist in der kaiserlichen Kapelle zu Wien; später lebte er in Prag und muß noch 1727 daselbst gewesen sein, denn zu der Oper „Costanza e Fortezza", die Fux in genanntem Jahre zur Krönung Carl's VI. in Prag geschrieben, hatte M. die Ballets verfaßt. Nach England zurückgekehrt, wählte er Shrewsbury zu seinem Wohnorte und gab hier in der Musik wie in der französischen Sprache Unterricht; in beiden Gegenständen war u. A. auch Burney (1737) ein Schüler von ihm. Gestorben ist er zu Shrewsbury im J. 1749. — Von seinen Kompositionen erschienen 5 Bücher Violinsolo's unter dem Titel „Arie cantabili a violino solo e violoncello o basso continuo" zu Amsterdam im Druck.

Mattheson, Johann, Literator und berühmter musikalischer Schriftsteller, auch Komponist, Sänger, Klavier- und Orgelvirtuos, geb. zu Hamburg am 28. September 1681. Sein Vater ebenfalls Johann mit Vornamen, war Accis-Einnehmer und auf eine sorgfältige Erziehung des Sohnes bedacht. In der Johannisschule erhielt dieser guten Unterricht und fing die Musik im 7ten Jahre an, unter der Leitung des geschickten Joh. Nicol. Hanff, der ihn im Klavierspielen und in der Setzkunst unterwies, so wie er, von der Natur mit einer herrlichen Diskantstimme begabt, bei Woldav singen lernte. Da seine Fortschritte in der Tonkunst bedeutend waren und sich sogar schon seine Kompositionsversuche vielversprechend zeigten, so ließen ihn seine Eltern, die Nichts sparten, was ihm förderlich sein konnte, noch bei Brunmüller, Prätorius und Kerner Studien im

Contrapunkte machen. Im 9ten Jahre sang der Knabe bereits öffentlich, accompagnirte sich selbst auf dem Klavier dazu und wurde von Gerhard Schott auf das Theater gebracht, wo er in Sopranpartien auftrat. Dabei wurden weder andere musikalische Instrumente, als Gambe, Violine, Flöte, Oboe vernachlässigt, noch andere Künste, als Tanzen, Reiten, Fechten, am wenigsten die wissenschaftliche Bildung; denn er war zum Juristen bestimmt und mußte sich demgemäß vorbereiten. 1693 lebte er eine Zeit lang im Hause des dänischen Grafen von Güldenlöw, der sich damals zu Hamburg aufhielt und der ihn als Pagen mit nach Kopenhagen nehmen wollte; M's Vater wurde vor dem sittenlosen Hofleben in Kopenhagen bange gemacht und er hob, zum Verdruß des Sohnes, den Contrakt mit dem Grafen auf. 1696 sang er auf dem Theater zu Kiel die letzte Frauenrolle; 1697 mutirte die Stimme und er trat nun als Tenorist mit gleichem Beifall auf. Auf dem hamburger Theater erster Sänger geworden, brachte er 1699 seine erste Oper „Die Plejaden" zur Aufführung, in der er die Hauptrolle spielte; ihr folgte 1702 der „Porsenna", worin er mit Beifall den Scävola agirte. 1703 machte er die Bekanntschaft Händel's, der eben in Hamburg angekommen war und beide Künstler wurden Freunde, wirkten auf einander je nach ihren Gaben befördernd und anregend ein, rannten jedoch auch einmal wie weiter unten erzählt werden wird, hart an einander, wie das auch den besten Freunden ja passiren kann. Da die Oper in Hamburg feierte, so unternahm 1704 M. eine Reise nach Holland, von wo aus er noch England, Frankreich und Italien zu besuchen gedachte. Verschiedene Umstände veranlaßten ihn jedoch, von Leyden aus wieder zurückzukehren und im Oktober des J. 1704 wurde das hamburger Theater mit seiner Oper „Cleopatra" wieder eröffnet. M. spielte und sang darin den Antonius und wollte, wie er das gewöhnlich machte, nachdem er seinen Part beendigt hatte, die Direktion im Orchester übernehmen; Händel aber, der bis dahin am Flügel die Oper geleitet hatte und durch Aufhetzer und Neider M's gegen diesen eingenommen worden war, wollte nicht vom Platze weichen, und es entstand ein Zank, der es dahin brachte, das Händel und M. nach Beendigung der Oper auf offenem Markte die Degen gegeneinander zogen. Die Sache hätte leicht für Händel schlimm ablaufen können; glücklicherweise jedoch traf bei einem Stoße M's Klinge auf einen breiten Metallknopf an Händel's Kleide und zersprang so. Ein angesehener Rathsherr und der Pächter der Oper versöhnten nun die Beiden wieder. — 1705 zog sich M. vom Theater zurück, nachdem er einige Zeit vorher schon die Stelle als Hofmeister in dem Hause des großbrittanischen Gesandten Joh. von Wich angenommen hatte. Bei dem eben Genannten wurde er 1706 auch Secretär und verwaltete nach dessen Tode (im J. 1714) sogar die ganzen Legations-Geschäfte. 1715 wurde er als Musikdirektor am Dom zu Hamburg angestellt, mußte dieses Amt aber 1728 niederlegen, seiner Schwerhörigkeit wegen, die sich zuerst 1705 gezeigt und seitdem immer zugenommen hatte. Sein übriges Leben verfloß in der angestrengtesten und unermüdlichsten und dabei vielseitigsten Thätigkeit. Denn bei allen seinen viel Zeit raubenden Staatsgeschäften hörte er nie auf zu komponiren, gab Unterricht, verfaßte theoretische Werke, gab Uebersetzungen musikalischer und

nichtmusikalischer Schriften, schlug sich mit einer Unmasse von Gegnern und Neidern herum und — war ein großer Häuserspekulant. Wie schnell ihm das Arbeiten von der Hand ging, beweis't z. B.: daß er 1724 Burnet's Geschichte seiner Zeit — ein Werk von mehr als acht Alphabeten, das ist ungefähr 3072 Seiten — in nur 69 Tagen aus dem Englischen übersetzte; fast unglaublich ist ferner, daß er im J. 1717 auch einmal in zwei Tagen 8 gedruckte Bogen übersetzte. Achtundachtzig eigene Schriften verschiedenen Inhalts sind von ihm gedruckt, beinahe zwei Mal so viel aber hat er noch in Mscrpt. hinterlassen; auch die Zahl seiner Kompositionen ist sehr bedeutend; außer den schon angeführten Opern sind noch folgende zu nennen: „Der Tod des großen Pan", „Le Retour de l'age d'or" (für Braunschweig geschrieben), „Boris", „Heinrich IV., König von Castilien"; dann kennt man von ihm 24 Oratorien, viele Gelegenheits-Cantaten, Sonaten für 2 und 3 Flöten, Klavier-Sonaten und Suiten, Fugen u. s. w. Diese seine Kompositionen sind fantasielos, steif und trocken; sie sind es auch nicht, welche seinen Ruhm ausmachen, sondern seine theoretischen, didaktischen und ästhetischen Schriften. Diese zeigen ein bedeutendes Wissen und viel Erfahrung in theoretischer wie praktischer Hinsicht, verbunden mit einer kernigen und präcisen Darstellung. Freilich paart sich auch bei ihm Scharfsinn der Forschung und Geist der Auseinandersetzung mit zopfigem Gelehrtthun und pedantischer Weitschweifigkeit und freilich mischt er oft vielen unnützen Kram mit wirklich gediegenen und für seine Zeit ganz neuen Ansichten über Kunst und Kunstwissenschaft zusammen. Auch an den flegelhaften, groben und sogar oft unfläthigen Ton in vielen seiner Schriften, namentlich in denen polemischen Inhalts, muß man sich gewöhnen; er lag in der Zeit und M. macht vor anderen Musikliteratoren derselben keine Ausnahme in dem erwähnten ungehobelten Gebahren. — Gestorben ist M. am 17. April 1764, also im 83sten Jahre seines Alters, und ist in der Michaeliskirche begraben worden, derselben Kirche, der er zum Bau einer neuen Orgel 44,000 Mark testamentarisch vermacht hatte. Diese Orgel ist auch, nach M's Plane, 1768 von Hildebrandt vollendet worden und an ihrer Fronte ist M's Bild mit Inschrift angebracht. — Wir führen nun die vorzüglicheren von M's musikalischen Schriften an: „Das neu eröffnete Orchester" (1713); „Das beschützte Orchester" (zweiter Theil des vorigen Werkes, 1717); „Die exemplarische Organistenprobe" (1719); „Der brauchbare Virtuos" (1720); „Das forschende Orchester" (1721); „Critica musica" (eine Art musikalischer Zeitschrift, 2 Bde., 1722—25); Der „Ephorus Göttingensis" (eine Vertheidigung der Kirchencantaten, 1727); „Der musikalische Patriot" (1728); „Große Generalbaßschule" (zweite Auflage der exemplarischen Organistenprobe, 1730 ?); „De Eruditione musica" (1732); „Kleine Generalbaßschule" (1735); „Der Kern melodischer Wissenschaft" (1737); „Der vollkommene Kapellmeister" (1739); „Grundlage einer Ehrenpforte" (1740); „Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beigefügter musikalischer Geschmacksprobe" (1744); „Das erläuterte Selah" (1745); „Aristoxeni jun. phtongologia, d. i. Versuch einer systematischen Klanglehre 2c." (1748); „Georg Friedrich Händel's Lebensbeschreibung,

nebst einem Verzeichniß seiner Ausübungswerke und deren Beurtheilung" (aus dem Englischen übersetzt, 1761) u. s. w.

Matthieux, (spr. Mattjöh), Johanna, geborene Mockel, zuletzt Frau des Dichters Gottfried Kinkel, Komponistin und Schriftstellerin, wurde geb. zu Bonn am 8. Juli 1810. Ihr Vater war Gymnasiallehrer und entdeckte frühzeitig ihr musikalisches Talent, gab ihr auch die ersten musikalische Unterweisung, worauf sie in ihrem 12ten Jahre dem Kapellmeister Franz Ries als Klavierschülerin übergeben wurde. In ihrem 22sten Jahre vermählte sie sich mit dem Buchhändler Matthieux in Cöln, trennte sich aber schon nach einem halben Jahre auf immer von ihm, da sie zu der festen Ueberzeugung gekommen, daß diese Ehe nie den innersten Ansprüchen ihres Herzens Befriedigung gewähren könne. Darauf widmete sie sich noch eifriger der Musik als sonst, und ging nach Berlin, wo sie bei dem Kapellmeister Böhmer gründliche Kompositionsstudien machte. Nach Vollendung derselben trat sie mit mehreren Kompositionen auf, mit Liedern und auch mit einer Operette: „Die unterbrochene Landpartie". Im J. 1840 wurde sie gerichtlich von Matthieux geschieden und im J. 1843 verheirathete sie sich aufs neue mit Kinkel, mit dem sie, nach seiner Flucht aus der Festung Spandau, wo er wegen politischer Vergehen inhaftirt war, 1850 zuerst nach Amerika und dann 1851 nach London ging. Hier beschäftigte sie sich literarisch und gab Musikunterricht; das englische Klima aber untergrub ihre Gesundheit und am 15. November 1858 fand sie den Tod durch einen Sturz aus dem Fenster, zu dem sie sich, von einer Herzbeklemmung geängstigt und frische Luft schöpfen wollend, hinausgebogen hatte. — Zahlreiche und schönempfundene Liederkompositionen sind von ihr im Druck erschienen; besondere Verbreitung hat die humoristische „Vogel-Cantate" gefunden; außerdem hat sie „Briefe über das Klavierspiel" herausgegeben (1852). Ihre außermusikalischen gemüthreichen Schriften müssen wir natürlich hier übergehen.

Mattioli, Andrea, ein Franciskanermönch und um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister des Herzogs von Mantua, wird als Komponist folgender, in die Zeit von 1650—1666 fallender Opern angeführt: „La Palma d'Amore", „Il Ratto di Cefalo", „L'Esilio d'Amore", „Didone", „Perseo", „Le Sforze del desiderio".

Mattucci, (spr. Matutschi), Pietro, ein Castrat, geb. 1768 in einem Dorfe in den Abruzzen, studirte in Neapel auf dem Conservatorium della Pietà und trat zuerst in Rom in Weiberrollen auf. Nachgehends sang er auf den bedeutendsten Bühnen Italiens, besuchte aber dann auch England, Spanien und Rußland. Im J. 1808 sang er wieder in Italien, bis ungefähr 1811, worauf er sich dann aus der Oeffentlichkeit zurückzog und zu Neapel fernerhin lebte. Nach Gervasoni soll er ein vortrefflicher Sänger gewesen sein.

Maucourt, (spr. Mokuhr), Louis Charles, geb. zu Braunschweig im J. 1760, stammte aus einer französischen protestantischen Familie, die nach der Aufhebung des Edikts von Nantes nach Deutschland flüchtete. Sein Vater war Maler und ließ ihm frühzeitig auf der Violine von Posch Unterricht ertheilen. Schon 1780 wurde er unter die besten Violinvirtuosen in Deutschland gezählt

und war auch als Komponist für sein Instrument beliebt. Ungefähr um diese Zeit machte er einige Kunstreisen durch Deutschland, ward nach seiner Rückkehr als Hofmusikus in Braunschweig, und nachgehends als Konzertmeister daselbst angestellt. Bei Auflösung der braunschweigischen Kapelle im J. 1806 wurde er pensionirt, trat jedoch nachgehends als Violinist in die königl. westphälische Kapelle zu Cassel. Mit der Auflösung des Königreichs Westphalen hörte auch M's Stelle auf und er ging wieder nach Braunschweig zurück, wo er indeß nicht wieder in der neu eingerichteten Kapelle angestellt wurde, sondern sich fernerhin nur mit Unterrichtgeben und Komponiren beschäftigte. Nach der Behauptung Einiger soll er noch zu Braunschweig bis in die 20er Jahre des laufenden Jahrhunderts gelebt haben. — Von seinen Kompositionen sind Streichquartette und Trio's, Violinkonzerte, Solo's u. s. w. erschienen.

Mauduit, (spr. Modüih), Jacques, ein französischer Tonkünstler, nach Mersenne (Harmonie universelle, Buch VII., pag. 63) aus einer adligen Familie stammend, wurde zu Paris am 16. September 1557 geb., machte gute wissenschaftliche Studien und folgte später, nachdem er mehrere Reisen gemacht, seinem Vater in dem Amte nach, welches dieser im königl. Haushalte bekleidete. Gest. ist er am 16. August 1627, viele Kirchensachen, auch weltliche Gesänge in Mscrpt. hinterlassend. Mersenne theilt in seiner „Harmonie universelle" und in seinen „Questions sur la Genèse" Einiges von M's Kompositionen mit.

Maul, soviel wie Aufschnitt (s. d.).

Maultrommel, vulgo Brummeisen, lat. Crembalum genannt, das bekannte einfache Instrument, bestehend aus zwei kleinen, neben einander liegenden, an einem Ende im Bogen mit einander verbundenen Eisen, zwischen welchen eine dünne, leicht schwingende stählerne Zunge, mit einem Haken vorn, liegt. Um es zu spielen, werden jene kleinen Eisen zwischen die Zähne genommen, so daß die stählerne Feder ganz frei vibriren kann; dann schlägt man, um das Vibriren zu bewirken, während man mit der linken Hand die Eisen hält, mit dem Zeigefinger der rechten Hand gegen den Haken und haucht schwach gegen die nun vibrirende und dadurch erklingende Zunge oder zieht ebenso Luft ein. In einem Luftstrome muß sich die Zunge bewegen, sonst fehlt der eigentliche Ton; deshalb hängt denn auch die Verschiedenheit dieses zunächst von der verschiedenen Modification jenes ab. Besonders im italienischen Tyrol, und namentlich im Oertchen Riva, werden viele solcher Maultrommeln gemacht und in die Welt gesendet. — Scheibler in Crefeld fügte mehrere (6 bis 10) Maultrommeln, jede mit einem andern Grundtone, zusammen und war nun im Stande ordentliche melodische Stücke auf dem Instrumente hervorzubringen, das er in dieser Gestalt Aura, und Dr. Grosheim (nach Jean Paul's Vorgange) Mundharmonika nannte. Der Ton soll von einem ganz eigenthümlichen Zauber gewesen sein, den sogar Dichter, wie z. B. Schubart, Haug, Jean Paul besungen haben. — Virtuosen auf der Maultrommel waren, außer dem genannten Scheibler, noch: Koch, Deichmüller, Kunert u. A.

Maultrommelklavier nennen Einige auch das Aeolodikon, Melodikon, die sogenannte Stahlharmonika mit Tasten und denen ähnliche Instrumente, weil sie

im Grunde nichts Anderes seien als eine Maultrommel von verschiedenen Tönen die nur durch einen künstlichen Wind und der einzelne Ton durch Niederdruck einer Taste zum Klingen gebracht werde.

Maure, Catharine Nicole le, s. Lemaure.

Maurer, Franz Anton, geb. zu St. Pölten bei Wien im J. 1777, hatte in seiner Jugend das Glück, in das Haus des Barons van Swieten aufgenommen zu werden, wo er eine vortreffliche Erziehung erhielt. Seine entschieden hervortretenden musikalischen Anlagen wurden durch sorgfältigen Unterricht ausgebildet und sein Pflegevater strebte vornehmlich dahin, einen tüchtigen Komponisten aus ihm gemacht zu sehen. In der That waren auch die Kompositionsversuche, mit denen er im Alter von 15 Jahren hervortrat, sehr versprechend. Trotz dem und den Wünschen seines Pflegevaters entgegen hatte er sich eine andere Lebenslaufbahn ausersehen, und zwar die theatralische. Dazu vermochte ihn seine wundervolle tiefe Baßstimme, durch welche er bei seinem ersten Auftreten in Wien (als Sarastro) im J. 1796 Alles in Entzücken und Bewunderung versetzte. Nur seinen Pflegevater konnte er nicht für sich gewinnen, der noch immer starrsinnig seiner (M's) Theater-Carrière entgegen war; so ergaben sich allerhand verdrießliche Scenen und M. zog es vor, Wien zu verlassen. Er begab sich zuerst nach Frankfurt a. M., wo er ein Engagement am National-Theater fand und mit Erfolg bis zu Ende des Jahres 1800 sang. Dann erhielt er einen Ruf nach München, hatte auch hier großen Beifall, starb aber schon am 19. April 1803 an einem hitzigen Fieber. — Komponirt hat er die Opern: „Das Haus ist zu verkaufen" (wozu er auch selbst den Text nach dem Französischen bearbeitet hatte) und „Teniers", dann Lieder und Gesänge.

Maurer, Joseph Bernhard, geb. 1744 zu Cöln, besuchte erst die dasige Universität behufs wissenschaftlicher Ausbildung, wandte sich aber nachgehends der Tonkunst zu und erlangte bedeutende theoretische Kenntnisse, sowie auch gute Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, namentlich auf dem Pianoforte und dem Violoncell. Nach und nach ward er als tüchtiger Lehrer in verschiedenen Zweigen der Tonkunst viel gesucht und geschätzt (von seinen Schülern sind u. A. Bernhard und Joseph Klein, Bernhard Breuer, Zuccalmaglio bekannt geworden), und trug durch Gründung von verschiedenen musikalischen Vereinen viel zur Hebung des Geschmackes in Cöln und des Musikwesens am Niederrhein überhaupt bei. Gestorben ist er Ende April des Jahres 1841 zu Cöln. — Man hat von ihm Cantaten, Messen und sonstige Kirchenwerke, auch Instrumentalsachen.

Maurer, Ludwig Wilhelm, ein ausgezeichneter Violinspieler und verdienter Komponist, geb. am 8. Februar 1789 zu Potsdam. Er hatte den Konzertmeister Haak zum Lehrer im Violinspielen und trat in seinem 13ten Jahre zum ersten Male in Berlin öffentlich mit einem enormen Beifall auf. Zunächst ward er nun als Kammermusikus in der königl. Kapelle angestellt, und als sich diese im Jahre 1806 der politischen Verhältnisse wegen auflös'te, fand er in Königsberg freundliche Aufnahme und ward durch die Empfehlungen der Königin Louise in den Stand gesetzt, eine Kunstreise nach Petersburg unternehmen zu können. Unterwegs, in Riga, machte er die Bekanntschaft Baillots und bald darauf auch

die des durchreisenden Rode. Beide Männer gewannen den entschiedensten Einfluß auf M's künstlerische Ausbildung, besonders Rode, mit dem er nach Mitau ging. Hier wurde er, eben durch Rode, bei der in Rußland so sehr berühmten Violinspielerin Berner eingeführt und lebte 6 Monate lang in deren elterlichen Hause, während dieser Zeit den Unterricht Rode's genießend. Endlich trat er seine Weiterreise nach Petersburg an. Hier wie in Moskau und noch anderen großen Städten, wo er sich öffentlich hören ließ, erntete er den entschiedensten Beifall und große pekuniäre Vortheile. Darauf verschaffte ihm Baillot die Stelle eines Musikdirektors bei dem sehr reichen und kunstliebenden Kammerherrn von Wsewologsky in Moskau, der ein vortreffliches Orchester in seinem Hause unterhielt. Bis 1817 verwaltete er das Amt, und es zeugt von einer großen Beliebtheit, deren er sich erfreute, daß ihn während der französischen Invasion sein Herr nicht, wie doch viele andere Mitglieder des Orchesters, entließ, sondern mit auf seine Güter nach Perm an der sibirischen Grenze nahm. Von hier aus kehrte er jedoch 1818 in sein deutsches Vaterland zurück und machte eine bedeutende Kunstreise durch dasselbe, die sich zuletzt bis nach Paris ausdehnte. Ueberall spielte er mit allgemeinstem und größten Beifall. Nachgehends machte er auch wieder mehrere Reisen zurück nach Rußland, die stets sehr einträglich an Ruhm und äußerem Lohn waren. Endlich nahm er die Stelle eines Konzertmeisters in Hannover an, wo er mehrere Jahre, kürzere Reiseunternehmungen abgerechnet, in Ruhe lebte, bis ihn im Herbst 1832 der oben schon genannte Kammerherr von Wsewologsky abermals nach Petersburg berief, wohin derselbe nun sein Haus verlegt hatte, um aufs Neue seiner Kapelle als Direktor vorzustehen. Eine Reihe von Jahren wirkte er in diesem Amte, dann kam er aber an die kaiserl. Kapelle, als deren Direktor er unsres Wissens gegenwärtig auch noch in Thätigkeit ist. — In M's Blüthezeit zeichnete sich sein Violinspiel durch schönen Ton und elegante Fertigkeit aus, so wie er auch im Vortrag viel Anmuth besaß. Seine Kompositionen sind solid und mit Geschick gearbeitet, wenn auch nicht von decidirter Eigenthümlichkeit; besonders ist eine Anlehnung an Spohr ersichtlich. Für Violine solo hat er Konzerte und Konzertino's, Variationen und Fantasien geschrieben; ferner hat man von ihm Doppel-Konzerte (für 2 Violinen) und sogar auch ein Quadrupel-Konzert für 4 Geigen, das zu seinen berühmtesten Violinsachen gehört; endlich auch sind Sinfonien und Ouvertüren seiner Arbeit, so wie einige Opern (z. E. „Alonzo") und Ballette (darunter „Der neue Paris") anzuführen. — Zwei Söhne, die ihm seine Frau zu Hannover gebar, hat er ebenfalls zu Musikern erzogen; der ältere ist Violinist, der jüngere Violoncellist.

Mauri, Luigi, geb. zu Mailand am 29. September 1804, erlernte die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater, einem geschickten Dilettanten im Klavier- und Orgelspielen, und da er als Knabe eine sehr schöne Sopranstimme besaß, so schickte ihn der Vater, behufs der gesanglichen Ausbildung aufs Conservatorium zu Mailand. Von da kam er in die Singschule am mailänder Dom, trat aber nachmals wieder in das Conservatorium, wo er unter Piantanida's und Federici's Leitung die Komposition studirte. So war er 20 Jahre

alt geworden, und nun habilitirte er sich in Mailand als Privat-Gesanglehrer, bis er im J. 1831 an das Conservatorium berufen wurde, wo er als einer der Gesangs-Professoren fungirte und viele gute Schüler bildete. Am 15. November 1838 ist er gestorben, nachdem er schon längere Zeit an einem Brustübel gelitten hatte. — Von seinen Kompositionen sind nur einige Arietten und Cavatinen bekannt geworden.

Maraut, Johann Nepomuk, geb. 1750 zu Diwicz in Böhmen, hatte die Organisten Rokos und Koprziwa zu Lehrern in der Musik, bereis'te nachgehends einen Theil von Oesterreich, namentlich viel in Klöstern sich aufhaltend, und wurde endlich 1776 Schullehrer und Regenschori zu Friedberg in Böhmen, wo er noch 1817 am Leben war. Er war als Orgelspieler, Kirchenkomponist und Lehrer bei seinen Landsleuten sehr in Achtung und von seinen Schülern ist besonders Simon Sechter in Wien zu nennen.

Maxima, eine jetzt ganz außer Gebrauch gekommene Note von 8 schweren Taktheilen, oder 8 vollen Takten. Ihre Figur findet man unter dem Art. Geltung (der Noten). Der Name Maxima kam daher, weil es die größte (an Zeitwerth längste) Note war (maxima nota), welche die Alten hatten. In den frühesten Zeiten galt sie in dem sogenannten modo majori perfecto 3 Longas (s. Longa), in dem modo majori imperfecto aber nur 2.

Maximilian Joseph, Churfürst von Baiern, geb. am 28. März 1727 und gest. am 30. December 1777, nachdem er von 1745 an regiert hatte, war ein großer Freund und Beschützer der Künste und Wissenschaften. Besonders war er der Musik zugethan und in dieser theoretisch sowohl wie praktisch wohl erfahren. Auf der Violine, dem Violoncello und der Gambe besaß er viele Fertigkeit; auch hat er komponirt, z. E. Kirchensachen, von denen er aber Nichts durch den Druck veröffentlichen ließ, so sehr ihm auch dazu gerathen wurde. Nach Einigen war in der Komposition Bernasconi sein Lehrer.

Mayer, Anton, in Böhmen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts geb., lebte einige Jahre in Paris und London, war um 1790 Musikdirektor einer reisenden Schauspielergesellschaft und endlich 1796 Dom-Musikus in Cöln. In Paris wurden 1780 und 1782 von ihm die Opern „Damete et Zulmis" und „Apollon et Daphné" aufgeführt. Deutsche Operetten hat er ebenfalls mehrere komponirt, z. E. „Das Irrlicht", „Die Luftkugel" und endlich ist auch ein Heft Streichtrio's von seiner Komposition im Druck erschienen.

Mayer, Carl, ausgezeichneter Klavierspieler und beliebter Komponist für sein Instrument, geb. 1802 zu Königsberg in Preußen, kam schon als Kind nach Rußland, indem sein Vater, ein tüchtiger Klarinettist, einem Rufe als Kapellmeister des Grafen Scheremetieff nach St. Petersburg folgte, wo er vier Jahre lebte und sich dann nach des Grafen Tode mit seiner Familie nach Moskau wandte, woselbst M's Mutter als Musiklehrerin auftrat. — Schon als fünfjähriger Knabe entwickelte M. außerordentliche Anlagen zur Musik; er spielte ohne Notenkenntniß auf dem Klaviere Alles nach dem Gehör und empfing nun den ersten Unterricht von seiner Mutter, welche ihn später dem berühmten John Field übergab, der auf seine ganze Kunstrichtung den wesentlichsten Einfluß

ausübte und seinen Zögling gewissermaßen zu seinem Nachfolger und Erben seiner unvergleichlich zarten und gebundenen Spielweise bildete. Im Field'schen Hause war M. der erklärte Liebling, und so darf es nicht Wunder nehmen, daß er bereits im 9ten Jahre zu Moskau Konzerte gab. Im J. 1812 flüchtete sich nach der Einnahme Moskaus M's Familie nach Petersburg, woselbst seine Mutter eine Anstellung als Lehrerin im adligen Fräuleinstift annahm. Da nun auch Field nach Petersburg übersiedelte, so konnte M. seine Ausbildung bei ihm fortsetzen, was er auch mit solchem Eifer und so entschiedenem Erfolge that, daß selbst Kenner sein Spiel von dem Field'schen nicht unterscheiden konnten, wenn sie die spielende Person nicht sahen. Die erste Kunstreise machte M. 1814 in Begleitung seines Vaters, und zwar zunächst nach Warschau, von wo aus Deutschland, Holland und Frankreich mit bestem Erfolge besucht wurden; namentlich zu Paris erntete er den reichsten Beifall. In Amsterdam schrieb er seine ersten großen Variationen über „God save the King", welche sich einer allgemeinen Beliebtheit zu erfreuen hatten. 1819 kehrte M. nach Petersburg zurück und nun begann seine Glanzperiode als Virtuos und Lehrer; sein Haus ward der Sammelplatz aller musikalischen Notabilitäten der kaiserl. Hauptstadt, und um sich einen Begriff von seiner Thätigkeit als Lehrer zu machen, genüge die Angabe der ansehnlichen Zahl von 800 Schülern, welche er während seines Aufenthalts in St. Petersburg bildete. — Seine zweite Kunstreise unternahm er 1845 und besuchte namentlich Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Leipzig und Wien, überall glänzendsten Beifall findend; unter Anderem ward er am kunstsinnigen Hofe zu Stockholm mit großer Auszeichnung aufgenommen und mit dem Diplom als Ehrenmitglied der königl. musikalischen Akademie überrascht. In Kopenhagen gab er eine Reihe von Konzerten und spielte auch vier Mal bei Hofe, wobei er vom verstorbenen Könige mit dem Titel eines Hofpianisten beschenkt wurde. In Ermanglung großer Neigung, sich wieder in das petersburger Leben zu begeben, woselbst ihm auch indessen ein gewichtiger Nebenbuhler in Adolph Henselt erwachsen war und ihn zu erneueter Anstrengung genöthigt haben würde, gab er dem Hange zu größerer Ruhe nach und ließ sich nun in Dresden nieder, wo er auch gegenwärtig noch lebt, von vornehmen Einheimischen und Fremden als Lehrer gesucht, und fleißig komponirend. Einige Kunstausflüge (z. E. im vergangenen Jahre wieder nach Kopenhagen) unterbrachen, wenn auch nur auf kurze Zeit, seinen dresdener Aufenthalt. — M's Klavierspiel ist vorzugsweise elegant und fein, er macht keine blendenden und halsbrechenden tours de force und reißt auch nicht durch Größe und Kühnheit des Vortrags hin; aber seine Technik ist von saubersten Vollendung und Alles, was er macht, ist bis ins Detail durchgearbeitet, geglättet und geschmeidigt. — Bis jetzt sind an die 240 Klavierwerke von ihm erschienen — einige Konzerte, Rondo's, Variationen, Fantasien, Etüden, Salon- und Charakterstücke u. s. w., — die ein großes Publikum haben, weil sie mit Geschmack gemacht sind und allerliebst klingen. Tiefe und Bedeutsamkeit hat man allerdings in ihnen nicht zu suchen.

Mayer oder **Mayr,** Simon, geb. zu Mendorf in Oberbaiern am 14. Juni 1763, erhielt von seinem Vater, der Organist war, den ersten musikalischen

Unterricht bei entschieden sich kundgebenden Anlagen. Mit 8 Jahren war er Chorknabe und sang so ziemlich Alles vom Blatte weg; in seinem 10ten Jahre erregte er durch seine Fertigkeit auf dem Klavier Aufsehen. Während er nachgehends auf der Universität zu Ingolstadt seinen Studien oblag, lernte er ohne besondere Anleitung noch mehrere andere Instrumente spielen; überhaupt auch wurde seine Liebe zur Tonkunst immer mächtiger und er beschloß denn endlich auch, sich ihr ganz und ausschließlich zu eigen zu geben. Durch uns unbekannte Verhältnisse im J. 1786 nach Graubündten geführt, lebte er daselbst 2 Jahre lang als Musiklehrer, worauf er dann, zu fernerer Ausbildung, nach Italien pilgerte. Diese Ausbildung suchte er in Bergamo, wo er bei Lenzi Unterricht in der Komposition nahm. Da ihm die Methode dieses Lehrers nicht behagte, er auch nicht die Mittel besaß, einen andern und bessern sich zu verschaffen, und da endlich auch seine Existenz überhaupt nicht grade glänzend sich gestaltete, so war er schon entschlossen, nach seinem Vaterlande zurückzukehren, als er in dem Kanonikus Grafen Pesenti einen großmüthigen und wirksame Unterstützung spendenden Mäcen und Gönner fand. Dieser, M's bedeutendes Talent richtig würdigend, versah ihn mit hinreichenden Mitteln, damit er bei Bertoni, Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig, ordentliche Kompositionsstudien machen könne. Bei diesem Meister erreichte er nicht ganz Das, was er gehofft hatte: Bertoni gab ihm zwar gute Rathschläge über die Faktur der verschiedenen Musikstücke und wies ihn überhaupt rein aufs Praktische und Formale der Komposition hin, berücksichtigte aber das eigentlich Tonwissenschaftliche — den Contrapunkt in allen seinen Gestalten und Formen — nur sehr wenig; dies mußte M. sich allein durch Selbststudium guter theoretisch-didaktischer Werke erwerben. — Nachdem M. in Venedig sich durch mehrere Messen und Vespern bekannt gemacht hatte, schrieb er für das Conservatorium der „Mendicanti" das Oratorium „Jacob a Labano fugiens", welches solchen Beifall erhielt, daß er noch zur Komposition dreier anderer Oratorien: „Davidde", „Tobiae matrimonium" und „Sisara" den Auftrag erhielt, auch außerdem für Forli einige liefern mußte, z. B. „Il Sagrifizio di Jefte". Während er noch im Bewußtsein dieser Erfolge schwelgte, traf ihn ein harter Schlag: sein großmüthiger Protektor, der Graf Pesenti, starb plötzlich und M. war nun allein auf sich angewiesen. Piccini, der grade in Venedig war, rieth ihm dringend, fürs Theater zu arbeiten und diesen Rath befolgte er denn auch, indem er 1794 zu Venedig seine erste Oper — „Saffo" — auf die Bühne brachte. Sie hatte Erfolg und war das erste Glied einer Kette von Triumphen, die durch mehr als 20 Jahre anhielten; denn von 1794—1816 folgte eine dramatische Komposition der andern (ernste und komische Opern, theatralische Cantaten, Farcen) und in ganz Italien wurde M's Name gefeiert und gepriesen. — Im J. 1802 wurde M. als Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Bergamo angestellt und hat auch dieses Amt bis an sein Lebensende bekleidet, trotzdem, daß öfter vortheilhafte Berufungen von anders-her (z. B. von Lissabon, London und Dresden aus) an ihn ergingen. Im J. 1805 wurde ihm auch das Direktorat der öffentlichen Musikschule in Bergamo übertragen. Von 1816 ab hörte er auf für das Theater zu arbeiten

und schrieb nur noch Kirchensachen. Gestorben ist er hochbetagt am 2. December 1845, nachdem er seit 1816 ein durchaus friedliches und ruhiges Dasein geführt und sich um wenig mehr bekümmert hatte, als um seine Berufsgeschäfte, seine Schüler und seine Arbeiten. Nur noch ein Mal, und zwar als schon 71jähriger Mann, machte er in weiteren Kreisen von sich reden, indem er 1834 nach Art der deutschen Musikfeste, die man in Italien nur vom Hörensagen kannte, eine große Musikaufführung in Bergamo veranstaltete. — In die 70 Opern und Cantaten hat M. fürs Theater geliefert, deren Titel aufzuführen man uns hier wohl erlassen wird; in Fétis' Biographie universelle findet man sie vollständig und der sich darauf Capricirende mag sie dort nachlesen. Ferner hat M., außer den weiter oben erwähnten Oratorien, 17 solenne Messen, 4 Requiems, 25 Psalmen für Chor mit Orchester, fast alle Psalmen auch 4- und 5stimmig mit Orgelbegleitung, ungemein viele Vespern und sonstige kleinere Kirchenstücke geschrieben. In allen M'schen Produktionen herrscht Klarheit, Natürlichkeit, Anmuth und Frische; einen hohen Schwung nehmen aber seine Ideen niemals und selbstständig in der Erfindung ist er auch nicht. Das Verdienst, das Instrumentale in seinen Opern reicher gestaltet zu haben, als vor ihm in Italien geschah, wird ihm vielfältig zugesprochen; die französischen Komponisten zu Ende des vorigen und anfangs des laufenden Jahrhunderts, und auch Haydn, hat er in genannter Beziehung sich ganz ordentlich angesehen.

Mayr, Rupert Ignatius, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Schardingen in Baiern geb., war um 1681 als Hofmusikus in den Diensten des Bischofs von Eichstädt, kam dann als Kammermusikus und erster Violinist in die Kapelle zu München, und erhielt endlich 1706 die Stelle als Kapellmeister des Bischofs von Freisingen. Gestorben ist er um 1716. — Gedruckt erschienen von ihm Kirchenstücke verschiedener Art und Sonaten für 2, 3 und 4 Instrumente.

Mayr, Simon, s. Mayer.

Mayseder, Joseph, berühmter Violinspieler und Komponist für sein Instrument, wurde geboren zu Wien am 26. Oktober 1789. Seine Ausbildung auf der Violine verdankt er Schuppanzigh; in der Komposition hat er wohl nie besondern und gründlichen Unterricht erhalten. Trotzdem, daß er niemals Kunstreisen gemacht hat, ist sein Virtuosenruf ein europäischer geworden; von Wien aus, wo er stets gelebt hat und augenblicklich noch lebt, ging sein Ruhm in die Welt als ein Spieler mit schönster Durchsichtigkeit und Brillanz des Tones, bis ins Kleinste durchgearbeiteter Technik, höchster Correktheit, und elegantestem Geschmack des Vortrags. Sein Talent verschaffte ihm nach und nach die Ernennungen zum kaiserlichen Kammer-Virtuosen, Solospieler am Hofopern-Theater, Mitglied des Dommusikchors (in St. Stephan) und Direktor der kaiserlichen Hofkapellmusik. — Seine brillanten, dankbaren, wenn auch durchaus nicht künstlerisch bedeutsamen Violinkompositionen waren ungemein verbreitet und bestehen in Konzerten, Rondo's, Polonaisen, Variationen u. s. w.; auch hat man von ihm Quartette und Quintette, Streichtrio's, Sonaten für Violine und Klavier.

Mazas, (spr. Masah), Jaques Ferecl, geb. zu Beziers am 23. Sep-

tember 1782, trat im J. 1802 ins pariser Conservatorium, wo er im Violinspielen sich unter Baillot's Leitung ausbildete. 1805 erhielt er den ersten Preis, trat dann mit Beifall in öffentlichen Konzerten auf und war bis 1811 im Orchester der italienischen Oper angestellt. Dann machte er eine Kunstreise durch Spanien, die bis Ende 1813 dauerte, besuchte das Jahr darauf England und kehrte über Holland und Belgien nach Paris zurück. Ueberall, wo er sich hören ließ, fand er großen Beifall und derselbe wurde ihm auch auf einer neuen und großen Kunstreise zu Theil, die er von 1822 ab durch Italien, Deutschland und und Rußland unternahm. 1829 trat er wieder in Paris auf, wurde 1831 als erster Violinist im Orchester der großen Oper angestellt, behielt aber diese Stelle nicht lange, sondern ging als Lehrer und Konzertdirektor nach Orleans. Hier verweilte er bis 1837, worauf er als Direktor der öffentlichen Musikschule nach Cambrai berufen wurde. Ueber seine ferneren Lebensschicksale sind wir nicht unterrichtet. — An Kompositionen sind von M. erschienen: Fantasien, Variationen für Violine, Streich-Quartette und Trio's, konzertante und leichtere Violinduette, Duette für Klavier und Violine, einzelne Salonstücke für Violine, Romanzen u. s. w.; ferner hat er eine Schule für Violine und eine für Viola herausgegeben.

Mazurka, auch Masurka, Masureck und Masure, der bekannte, nach den Masuren, den Einwohnern der Woiwodschaft Masovien, benannte polnische Nationaltanz von lebhaftem graziösen Charakter, im $^3/_4$ oder $^3/_8$-Takt mit scharf markirtem Rhythmus und aus 2 oder 4 (meist acht- oder sechszehntaktigen) Reprisen bestehend. Als Gesellschaftstanz kam er zuerst unter August III., König von Polen und Churfürst von Sachsen, in Aufnahme und verbreitete sich dann, mit etwas verändertem Charakter, über fast ganz Europa. Meisterhafte Charakterstücke in Mazurkaform (für Klavier) hat bekanntlich Chopin geschaffen.

Mazzaferrata, Giovanni Battista, Kapellmeister der Academia della Morte zu Ferrara, machte sich in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts durch Vokal- und Instrumentalkompositionen bekannt, z. B. zwei- und dreistimmige Madrigalen, einstimmige Kammer-Cantaten, Sonaten für 2 Violinen und Baß, Psalmen u. s. w. Sie sollen besonders dadurch merkwürdig sein, daß in ihnen zuerst die Ausdrücke Adagio, Affettuoso, Allegro, Presto, Vivace, Largo, Da Capo, Se piace als technische Kunstwörter vorkommen.

Mazzanti, Ferdinando, Komponist, Violinspieler und Sänger des vorigen Jahrhunderts, lebte noch 1770, wo ihn Burney kennen lernte, als schon bejahrter Mann zu Rom, woselbst er auch geboren wurde. Von seinen Landsleuten wurde er als theoretischer und praktischer Musiker sehr geschätzt, von seinen Kompositionen — Opern, Kirchensachen, Streichquintetten, Quartetten, Trio's u. s. w. ist indeß nichts im Druck erschienen. Noch ist zu bemerken, daß er eine sehr beträchtliche musikalische Bibliothek besaß, die auch viele werthvolle Manuscripte enthielt.

Mazzinghi, Giuseppe, von italienischen Eltern im J. 1768 zu London geboren, zeigte schon sehr frühzeitig große musikalische Anlagen und erhielt demzufolge von seinem Vater, Organisten an der portugiesischen Kapelle, den ersten Klavier-Unterricht. Nachgehends unterwiesen ihn Johann Christian Bach, Bar-

tolini, Sacchini und Anfossi in der Komposition. Schon in seinem 10ten Jahre war er so weit, daß er seinen Vater als Organist ersetzen konnte und mit 19 Jahren ward er Musikdirektor und Accompagnateur bei der italienischen Oper. Um 1789 brachte er eine Oper „Il Tesoro" mit Beifall zur Aufführung und seit 1791 schrieb er für die Theater Heymarket und Covent-Garden an 15 Opern, Ballets und Melodramen, z. E. „A Day in Turkey", „The Magician", „The Turnpike-gate" (komische Opern), „Sappho", „Les trois Sultanes", „Paul et Virginie" (Ballets), „The Siege of Bangalore" (Melodram) u. s. w. — Nachdem er lange Zeit als Musiklehrer gewirkt und sich ein beträchtliches Vermögen erworben hatte, zog er sich nach Downside bei Bath zurück und starb daselbst am 15. Januar 1844. — 67 Klaviersonaten, ferner Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Viola, Harmoniemusiken kleinere Stücke für verschiedene Instrumente, eine Klavierschule hat er im Druck erscheinen lassen.

Mazzochi, (spr. Mazzoki), Domenico, ein Tonsetzer der römischen Schule, auch Rechtsgelehrter und Doktor des kanonischen Rechtes, geb. zu Civita-Castellana am Ende des 16ten Jahrhunderts. Er verbrachte den größten Theil seines Lebens in Rom und war ein intimer Freund des Giovanni Battista Doni, der ihm auch sein Buch „Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica" dedicirte. Gedruckt sind von seinen Kompositionen Motetten und andere Kirchensachen und Madrigalen; in einer Sammlung von Stücken letzterer Art (1638 erschienen) findet man die Erklärung der An- und Abschwellungszeichen: <>, sowie mehrerer anderer Vortragsbezeichnungen, welche damals zuerst eingeführt wurden. Nach Pitoni soll M. auch die Musik zu dem Drama „Le catene d'Adone" und die Oratorien „Il Martirio de' SS. Abbundio ed Abbondanzio und „Maziano e Giovanni" komponirt haben. — Ein jüngerer Bruder von ihm, Virgilio M., ebenfalls zu Civita-Castellana geb., war von 1628—1629 Kapellmeister an der Kirche San Giovanni in Laterano und kam dann in gleicher Eigenschaft an S. Pietro in Vaticano. Gestorben ist er auf einer Reise nach Civita-Castellana im Oktober des Jahres 1646. Nach Pitoni etablirte M. in Rom eine Musik- und Gesangschule, aus der viele tüchtige Künstler hervorgingen; ferner war er Derjenige, welcher in die Kirchenmusik zuerst einen etwas glänzenderen und lebendigern Styl einführte und auf einen regelmäßigern musikalischen Rhythmus sah. Gedruckt sind von seinen Kompositionen einige Sammlungen 4- und 8stimmiger Motetten, eine dieser Sammlungen erschien, von seinem Schüler Benedetti herausgegeben, erst nach seinem Tode (1648).

Mazzoni, Antonio, geb. zu Bologna um 1725, war in der Komposition ein Schüler Predieri's. Nachdem er von 1756 an für mehrere Theater Italiens Opern geliefert hatte, z. B. „I Viaggiatori ridicoli" (für Parma) und „Achille in Sciro" (für Neapel), hielt er sich in Spanien und Rußland auf, besuchte von letzterem Lande aus auch Dänemark und Schweden. 1770 war er wieder in Bologna, wo er die Stelle als Kapellmeister an der Kirche S. Petronio erhalten hatte. Gestorben ist er in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. — Außer Opern hat er auch mancherlei Kirchensachen komponirt.

Me, eine der Graun'schen Solmisations-Silben (s. Alphabet und Solmisation).

Mechetti, Pietro, geb. zu Lucca im J. 1775, wurde von seinem Oheim 1798 nach Wien berufen, um in dessen Kunsthandlung einzutreten. In der Folge adoptirte ihn dieser Oheim und nahm ihn (1807) zu seinem öffentlichen Gesellschafter an; in Pietro's Alleinbesitz kam das Geschäft nach Hinscheiden des Oheims, im J. 1811 und die Firma, welche vorher Carlo M. e Nipote gelautet hatte, hieß jetzt Pietro Mechetti, quondam Carlo. Schon einige Zeit vor 1811 hatte Pietro angefangen einen Musikverlag zu etabliren und brachte dieses Geschäft nach und nach zu einer nicht unbedeutenden Höhe. Nach seinem Tode, am 25. Juli 1850, wurde es noch einige Jahre von seiner Wittwe fortgeführt; dann erwarb es C. A. Spina (früher Diabelli).

Medeck, Madame, geb. in Litthauen im J. 1791, kam sehr jung nach Paris, wo sie im Conservatorium, namentlich unter Adams Leitung, sich zur Klavierspielerin ausbildete und seit 1814 in Konzerten sich hören ließ. 1816 mit dem deutschen Violoncellisten Medeck vermählt, reis'te sie mit ihrem Manne in den südlichen Provinzen Frankreichs und in Spanien. Nachdem beide eine Zeit lang zu Valencia gelebt hatten, zogen sie 1820 nach Madrid, wo M. in der königlichen Kapelle eine Anstellung erhielt und Madame Medeck als Pianofortelehrerin ein gutes Auskommen fand. Trotzdem, daß in Folge der politischen Ereignisse des Jahres 1823 Medeck seine Stelle verlor, blieben die beiden Gatten doch in Madrid und fuhren fort ihr Haus zum tonangebenden Rendezvous für alle Musikliebhaber zu machen; auch benutzten sie ihre Stellung in der madrider musikal. Gesellschaft, um deutscher Musik so viel wie möglich Eingang zu verschaffen.

Meder, Johann Valentin, in Franken um 1650 geb., war bis in sein 40stes Jahr als Sänger und Musiker in den Diensten mehrerer deutscher Fürsten und kam dann 1688 als Kapellmeister nach Danzig. Nach zwölfjähriger Verwaltung dieses Amtes ging er dann als Kirchenmusikdirektor nach Riga, wo er auch gestorben zu sein scheint. Er hat sehr Vieles und Verschiedenartiges, für Kirche, Kammer und Theater, komponirt; als gedruckt ist indeß von allen seinen Arbeiten nur ein Heft Capricen für 2 Violinen mit Generalbaßbegleitung bekannt. — Ein anderer M., Johann Gabriel mit Vornamen, Sohn eines Schullehrers aus dem Gothaischen, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (vielleicht auch noch in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts) und hat Sinfonien für kleines und großes Orchester, Klaviersonaten mit Begleitung von Streichinstrumenten, Märsche für Blasinstrumente und auch eine Gesangschule herausgegeben.

Mederitsch oder **Medritsch**, Johann, auch Gallus genannt, in Böhmen um 1765 geb., war der Sohn eines Organisten und machte seine ersten musikalischen Studien in Prag; beendigt hat er dieselben in Wien. 1794 wurde er als Musikdirektor nach Ofen berufen, kehrte aber schon 1796 wieder nach Wien zurück, welche Stadt er auch nicht wieder verließ. Wann er gestorben ist, vermögen wir nicht anzugeben. — Zu Ende des vorigen und anfangs des laufenden Jahrhunderts hatte er als Klavierspieler und Komponist einen beliebten Namen.

Für's Theater schrieb er die Operetten: „Der Seefahrer", „Die Rekruten", „Der letzte Rausch", dann Musiken zu mehreren Dramen, z. B. zu „Macbeth" und endlich auch den ersten Akt der Oper „Die Pyramiden von Babylon" (den zweiten Akt komponirte bekanntlich Winter). Dann kennt man von ihm Sonaten, Variationen für Klavier, Quartette und Quintette für Klavier und Streich-Instrumente, Sonaten für Klavier und Violine, Kirchensachen verschiedener Art u. s. w.

Medesimo tempo, dasselbe was L'istesso tempo (s. d.).

Media, (sc. chorda — Saite, media chorda — mittelste Saite) ist der lateinische Name der vierten Saite des Tetrachords Meson, weil dies die mittelste Saite des griechischen Tonsystems ist, die unserm kleinen a entspricht.

Mediante, eine aus dem lat. Adjektivum medius (was sich in der Mitte befindet) germanisirte Benennung der Terz, oder richtiger eigentlich des mittelsten Tones zwischen einem Grundtone und dessen Quinte, der durch die arithmetische oder harmonische Theilung der Quinte gewonnen wird. Daher versteht man unter Mediante auch nicht im Allgemeinen jede in einem Dreiklange enthaltene Terz, sondern nur die dritte Stufe der Tonart, in welcher sich grade die Melodie und Harmonie, die Modulation überhaupt, befindet. Die alten Tonlehrer nannten die Mediante gewöhnlich tertia (nämlich nota) modi oder tertia toni. In der neuern Zeit hört man auch von einer Ober- und Unter-Mediante reden. Unter Ober-Mediante versteht man die Terz, welche über dem Grundton, und unter Unter-Mediante die, welche unter diesem liegt, also eigentlich die sechste Stufe in der Leiter (vom Grundton aus).

Mediarum, der lateinische Name des zweiten Tetrachords im griechischen Tonsystem. Er hatte deshalb einen dem Namen des mittlern Tetrachords (Media) nachgebildeten Namen erhalten, weil die Griechen in früheren Zeiten nur einen Umfang der Töne von 3 Tetrachorden hatten, von welchem dieser der mittlere war. — Mediarum extenta nannten daher auch die Römer die dritte Saite des Tetrachords Meson, welche unsrem kleinen g entspricht.

Medische Trompete, ein bei den alten Griechen gebräuchliches und besonders bei den Medern einheimisches Blasinstrument (daher auch der Name), das aus Schilfrohr oder anderm leicht auszuhöhlenden Holze verfertigt wurde und einen tiefen Ton hatte. Eustachius sagt in seinen Annotationen zu Homer's Gedichten, daß es eigentlich eine Posaune gewesen und aus einem großen steifen Riedrohre gemacht worden sei. Wenn man am untersten Ende noch ein Stück daran gesteckt habe, wie es gewöhnlich geschehen, so habe der tiefe Ton eine außerordentliche Kraft, aber keinen schönen Klang gehabt.

Medius, s. Accentus ecclesiastici.

Medritsch, s. Mederitsch.

Meerts, Lambert Joseph, geb. zu Brüssel im J. 1802, war anfangs zum Kaufmannsstande bestimmt und trieb die Musik nur zu seinem Vergnügen; da seine Eltern aber in ihren Vermögensumständen zurückkamen, so wiesen sie ihn auf die Musik als auf seinen Lebensberuf hin. Sein Talent hatte sich frühzeitig entwickelt und mit 14 Jahren schon war er im Stande, als Correpetitor und

erster Violinist beim Theater zu Antwerpen zu fungiren. Um diese Zeit nahm er noch Violin-Unterricht bei Fridzeri und später ging er zu wiederholten Malen auf längere oder kürzere Zeit nach Paris, wo er bei Lafont, Habeneck und Baillot sein Violinspiel noch vervollkommnete. Dann ließ er sich in Brüssel als Lehrer nieder, trat 1828 in das dasige Opernorchester und wurde 1832 in demselben Solo-Violinist. 1837 jedoch legte er seine Stelle nieder, um sich mit mehr Muße dem Unterrichte am Conservatorium, als dessen Professor er 1836 berufen worden, widmen, und der Komposition, welche er bei Fétis studirt hatte, obliegen zu können. Man nennt ihn einen vortrefflichen Geiger, der namentlich im Quartettspiel excelliren soll. Komponirt hat er Verschiedenes — Violin-Konzerte, Etüden und Variationen, Kirchensachen, — jedoch nur wenig publicirt. Bemerkenswerth sind: „Douze études pour Violon avec accompagnement d'un second Violon", welche in 2 Heften bei Schott in Mainz erschienen und denen eingehende Bemerkungen über das Technische des Violinspiels beigegeben sind.

Mees, Henri, geb. zu Brüssel im J. 1757, war am Theater dieser Stadt als Baritonist engagirt und hatte durch seinen kunstgebildeten Gesang, wie durch angenehme Persönlichkeit sehr viel Erfolg. 1796 errichtete er zu Hamburg eine französische Oper; das Unternehmen scheiterte aber und M. war gezwungen Hamburg zu verlassen. Er wandte sich nun nach Petersburg und fand ein Engagement bei der dasigen Oper; 1810 wurde er pensionirt, zog nach Warschau und starb daselbst am 31. Januar 1820.

Mees, Joseph Henri, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Brüssel im J. 1779, zeigte sehr frühzeitig musikalisches Talent und erhielt von seinem Großvater mütterlicher Seite, Witzthumb, Unterricht in der Tonkunst und fungirte in seinem 17ten Jahre schon als Musikdirektor bei seines Vaters Opernunternehmen in Hamburg (s. vorherg. Art.). Nach Auflösung desselben kam er in gleicher Eigenschaft nach Braunschweig, ging aber in der Folge auf Reisen und besuchte das übrige Deutschland, Schweden, Frankreich und England. 1816 ließ er sich in Brüssel nieder, wo er eine Musikschule gründete, die bis 1830 bestand; dann begab er sich wieder auf Reisen, hielt sich in Paris, Italien und England auf und war zuletzt in Rußland, wo er irgendwo Orchesterdirigent geworden und auch gestorben sein soll. — Man hat von M. einige didaktische Werke, z. B.: „Méthode raisonnée pour exercer la voix et la préparer aux plus grandes difficultés" (Brüssel, 1828); „Tableaux synoptiques du Méloplaste" (ibid., 1827); „Explication de la basse chiffrée" (ibid., 1827); „Théorie de la musique mise en canons, à l'usage des écoles de musique etc." (ibid., 1828). Ferner hat er eine neue Ausgabe von Castil-Blaze's „Dictionnaire de musique moderne" (Brüssel, 1828) und von Gretry's „Essais" (Brüssel, 1829) veranstaltet.

Mehrchöriger Vokalsatz ist derjenige, der in der Vereinigung mehrerer vierstimmiger Chöre zu gemeinschaftlicher Wirkung besteht. Der mehrchörige oder so sehr mehrstimmige Satz, wie wir ihn bei den älteren Tonsetzern, und besonders den Kirchenkomponisten unter ihnen, zu bewundern haben, kam hauptsächlich durch Palestrina in Aufnahme. Vor ihm war, soweit die Geschichte reicht, nur

Ockenheim der Einzige, der es versuchte, mehrchörig, und zwar bis zu 36 Stimmen zu setzen. Die berühmten Niederländer des 15ten Jahrhunderts schrieben gewöhnlich nur 4=, selten 5= oder 6stimmig. Kompositionen für 2 Chöre versuchte zuerst Adrian Willaert, Zarlino's Lehrer, zu Anfang des 16ten Jahrhunderts. Palestrina erkannte, daß das damals noch wenig bebaute Feld des mehrchörigen Satzes durch gute Cultur fruchtbar werden und daß man besonders für die Größe der Wirkung großen Nutzen daraus ziehen könne. Und was er darin geleistet, ist weltbekannt. Gleichzeitig mit ihm arbeiteten auf diesem Gebiete Willaert, Zarlino, die beiden Gabrieli und Ingegneri. Nach Palestrina wurde die Sitte, für mehrere Chöre zu arbeiten, wahrhaft Mode. Es gab keinen tüchtigen Meister im 17ten Jahrhundert, welcher sich nicht in 16=, 20= bis 24=, ja 36stimmigen Kompositionen versuchte. Ja sogar für 48 Stimmen (12 Chöre) schrieb man, wie z. E. Orazio Benevoli (mit seinen 2 Messen, 1650 und 1675 in Rom aufgeführt) und Gregorio Ballabene (der noch 1790 eine derartige Messe zur Aufführung brachte) bewiesen. Die letzterwähnte Messe dürfte wohl das Letzte und Neueste sein, was die musikalische Literatur von so vielchörigen Arbeiten aufzuweisen hat. Im 18ten Jahrhundert nahm überhaupt die Sucht zu der Mehrchörigkeit mehr und mehr ab, wenigstens ging man nur ausnahmsweise über die Zweichörigkeit hinaus.

Mehrdeutigkeit, oder harmonische Mehrdeutigkeit nennt man den Umstand, daß einem und demselben Ton, Intervall oder Accord verschiedene Deutungen untergelegt werden können, je nachdem man sie aus verschiedenen Grundharmonien herleitet. Der Ton g z. B. kann gedeutet werden: als Grundton des Dominantenakkordes in C-dur, als Grundton des tonischen Akkordes in G-dur, als Quinte des Dreiklangs c–e–g, als Terz des Akkords e–g–h, als Septime des Akkords a–c–e–g oder a–cis–e–g, als Quinte des Akkordes c–e–g–b u. s. w. Der Akkord h–d–f kann gedeutet werden als: verminderter Dreiklang, als Bestandtheil des Dominantseptimenakkordes g–h–d–f, als Bestandtheil des Septakkordes h–d–f–a, des verminderten Septakkordes h–d–f–as und gis–h–d–f.

Mehrfacher Contrapunkt, auch mehrfach-doppelter oder, mit bestimmter Stimmzählung, fünffacher (fünffach-doppelter), sechsfacher u. s. w. Contrapunkt, heißt ein aus mehr als vier umkehrungsfähigen Stimmen gebildeter Satz, oder auch die Kunst, solche Sätze zu bilden. Diese Kunst beruht aber lediglich auf den Gesetzen des doppelten, drei= und vierfachen Contrapunkts, und erfordert nur eine erhöhte Umsicht, um so viele Stimmen, und dazu umkehrungsfähige, gegen einander kunstmäßig durchzuführen. Daß dies selbst von dem geschicktesten Meister nicht ohne einen gewissen Zwang, ohne manches Opfer und manche Störung, Verdunkelung und Verdrängung einer Stimme durch die andere geschehen kann, ist leicht einzusehen.

Mehrfacher Kanon, ein Kanon, der mehr als zwei Hauptstimmen hat, also drei (dreifacher Kanon), vier oder noch mehrere. Da nun jede Hauptstimme wenigstens von einer andern Stimme nachgeahmt werden muß, so folgt, daß ein dreifacher Kanon wenigstens sechs, ein vier= und mehrfacher wenigstens acht, zehn und mehr Stimmen haben muß. So viele Stimmen mit einander

kanonisch fortzuführen, ist mühselig, erfordert nicht bloß die dem Künstler überhaupt wünschenswerthe Umsicht und Gewandtheit, sondern vielfaches Probiren und Umarbeiten, und bringt, je größer die Stimmenzahl, um so mehr Gezwungenheit und Unrichtigkeit in den Satz. Es ist daher, so rathsam Uebungen im drei- und vierstimmigen, einfachen und Doppelkanon sind, vor einem mißverstandenen Eifer, der den möglichst schwierigen Aufgaben nachgeht, zu warnen, da schon mehr als ein achtungswerther Meister in solchen Uebungen auf Kosten seiner Zeit zu seinem wesentlichen Schaden zu weit gegangen ist. — Ein merkwürdiges Beispiel eines solchen mehrfachen Kanons hat uns Josquin hinterlassen, einen 24stimmigen vierfachen Kanon, in dem jede der vier Chorstimmen für sich einen 6stimmigen Kanon führt; zu verhehlen ist aber nicht, daß er in Harmonie und Stimmenführung nicht eben löblich ist und auf wahren Kunstwerth noch weniger Anspruch zu machen hat.

Mehrfache Stimme nennen die Orgelbauer eine solche Stimme, zu welcher mehrere Pfeifenchöre auf einem Stocke stehen.

Mehrstimmiger Tonsatz ist derjenige, in welchen mehr als eine (Vokal- oder Instrumental-) Stimme verwendet ist.

Mehul, (spr. Mehül), Henri Etienne, einer der vortrefflichsten Komponisten der ältern französischen Schule, wurde am 24. Juni 1763 geb. und zwar zu Givet an der Maas (in den Ardennen), einer kleinen Festung, welche von dem gegenüberliegenden ebenfalls befestigten Charlemont nur durch den Fluß getrennt ist. Nach Quatremère de Quincy war sein Vater Aufseher der Festungswerke in Charlemont: die Wahrheit ist aber, daß der Vater diesen Posten erst dem Ruhme und dem Einfluß des Sohnes verdankte; als ihm dieser Sohn geboren wurde, war er Koch in der Regimentskaserne. — In Mehul zeigte sich, wie bei den meisten großen Tondichtern, die musikalische Anlage schon sehr früh. Ein armer blinder Organist entdeckte sie und gab ihm dürftigen Unterricht; dennoch machte der Knabe so reißende Fortschritte, daß er in seinem elften Jahre Organist in der Franziskanerkirche zu Givet wurde. Ein glücklicher Zufall verschaffte ihm eine Alumnenstelle in der Abtei Lavaldieu in den Ardennen, nicht weit von Givet, wo Wilhelm Hanser, ein tüchtiger deutscher Contrapunktist, (s. Hanser), sein eigentlicher Lehrer wurde. M's Eltern hofften ihren Sohn Mönch werden zu sehen: allein der Oberst des Regiments, das in Charlemont lag, ahnte die wahre Bestimmung und künftige Größe des jungen M. — er war damals 16 Jahre alt — und nahm ihn mit nach Paris. Hier wurde wiederum ein Deutscher, Namens Joh. Friedr. Edelmann, (s. d.) sein Lehrer im Klavierspielen. Er mag sich wohl kümmerlich genug haben behelfen müssen: allein grade der Umstand, daß er nicht Geld genug hatte, um in die Oper gehen zu können, führte ein Ereigniß herbei, welches, so komisch es war, doch für seine künstlerische Entwickelung, mithin für sein Leben, entscheidend wurde. Gluck hatte eben seine „Iphigenie auf Tauris" vollendet und war damit am Einstudiren. M. schlich sich in die Generalprobe und wurde so ergriffen von dieser Musik, daß er beschloß, um jeden Preis die erste Aufführung, die am folgenden Tage stattfinden sollte, zu hören. Aber wie das fertig bringen? Da war guter

Rath theuer, denn M's Beutel war leer, und selbst den entgegengesetzten (freilich höchst seltenen) Fall angenommen, waren doch alle Billets schon verkauft. Er fand nur Ein Mittel und entschloß sich auf der Stelle dazu. Er duckte sich unter die Bank einer Loge und hoffte da bis zum nächsten Abend unbemerkt zu bleiben. Unglücklicher Weise entdeckte der Späherblick eines Aufsehers den armen Jüngling in seinem Versteck und da der Logenbeamte keinen Respect vor dem Enthusiasmus des Kunstjüngers hatte, so wies er ihm, und das sehr laut und nachdrücklich, die Thür. Gluck, der noch auf der Bühne war, um Einiges anzuordnen, hörte den Wortwechsel und erkundigte sich nach der Ursache desselben. M. kam auf die Bühne und näherte sich zitternd dem Meister, um ihm die Sache zu erklären; die Begeisterung und Willenskraft des jungen Eindringlings rührte den großen Komponisten, er versprach ihm ein Billet für die erste Vorstellung und lud ihn zu einem Besuche in sein Haus ein. So wurde M. mit Gluck bekannt, und die Lehren und Rathschläge eines solchen Mannes hatten natürlich unberechenbaren Einfluß auf seine Bildung. Unter Gluck's Leitung schrieb M. als Studien drei Opern, ohne daran zu denken, sie aufführen zu lassen: „Psyché", „Anacréon" und „Lausus et Lydie". Erst als er 20 Jahre alt war, legte er dem Prüfungsausschuß der großen Oper die Partitur einer ernsten Oper „Alonzo et Cora" vor. Der Gegenstand der Handlung war eine Episode aus Marmontels „Les Incas". Die Oper wurde angenommen, blieb aber trotzdem im Archiv des Theaters liegen. Sechs Jahre lang harrte der junge Komponist mit Sehnsucht der Aufführung; da gab er die Hoffnung, auf der ersten dramatisch musikalischen Bühne der Welt zu erscheinen, auf, und überreichte der Direktion der Opéra-comique ein neues Werk in 3 Akten: „Euphrosine et Conradin". Dieses wurde gegeben (im Winter 1790 auf 1791) und hatte einen glänzenden Erfolg. Jetzt zeigte es sich, daß die Fügung des Zufalls oder der Neid von einflußreicheren Mitbewerbern an der großen Oper ein Glück für ihn gewesen war. Denn nach dem Triumph, den er mit dem Conradin gefeiert hatte, holte diese die Partitur der Cora aus dem Schranke und brachte sie auf die Bühne, allein sie gefiel nicht, die Musik schien farblos und kalt. Das hinderte übrigens M. keineswegs seine Laufbahn zu verfolgen und nicht lange dauerte es, so brachte er seine „Stratonice", eine Oper, welche gefiel und von der die Ouvertüre, mehrere Arien und besonders ein Quartett ausgezeichnet wurden. — Bis ins Jahr 1797 folgten nun die Opern: „Horatius Coclès", „Le Jeune sage et le Vieux fou", „Doria", „Phrosine et Mélidor", „La Caverne", „Adrien", „La Chasse du jeune Henri". Sie alle machten fast gar kein Glück, woran zumeist die mehr als mittelmäßigen Libretti Schuld trugen; trotzdem wurde eine derselben — La Chasse du jeune Henri — eine neue Stufe seines Ruhmes, denn die Ouvertüre begeisterte das Publikum so sehr, daß sie erstens gleich Da Capo gespielt werden mußte und daß, als noch vor Beendigung des Stückes der Vorhang fallen mußte, man sie zum dritten Male begehrte. Sie ist auch das Einzige, was von der in Rede stehenden Oper übrig geblieben, und man führt sie noch heutzutage in Konzerten unter dem Titel „Jagd-Ouvertüre" auf. — Inzwischen war das Conservatorium errichtet

und M. als einer der vier Inspektoren an dieser Anstalt angestellt worden; daraus ergaben sich eine Menge zeitraubender Beschäftigungen, welche ihn fast zwei Jahre lang abhielten, Etwas für das Theater zu arbeiten. Erst im Jahre 1799 betrat er die Bühne wieder mit einem neuen Werke; es war dies „Ariodant“, welcher Oper zwar große musikalische Schönheiten zugesprochen wurden, welche aber nur einen mäßigen Erfolg überhaupt hatte; die zunächst folgenden Opern „Bion“ und „Epicure“ (letztere in Gemeinschaft mit Cherubini komponirt) gingen ganz spurlos vorüber. Uebrigens hatte M. mächtige Gegner; Napoleon, damals erster Consul und die ganze Hofpartei waren ihm nicht gewogen. Bonaparte und Alles, was ihm nachsprach, erkannte nur den Italienern Kompositionstalent zu; M's Musik verwarf dieses hohe Kunsttribunal ganz und gar; selbst Cherubini, obschon ein Italiener, fand keine Gnade vor ihm. Was that Mehul? Er schrieb eine komische Oper unter dem italienischen Titel „L'Irato“ und kündigte sie als das Werk eines Neapolitaners an. Napoleon fuhr zu der ersten Vorstellung in's Theater, klatschte aus allen Kräften und äußerte einmal über das andere, so etwas Reizendes könne kein Franzose schreiben. Das Publikum verlangte stürmisch den Namen des Verfassers und war sammt dem Haupte der Republik nicht wenig verblüfft, als der Regisseur Mehul nannte. — Nach dem „Irato“ folgten zunächst „Une Folie“ (in Deutschland unter dem Titel „Je toller, je besser“ bekannt) und „Le Trésor supposé“ (in Deutschland unter dem Titel „Der Schatzgräber“ gegeben); dann kamen „Joanna“, „L'Heureux malgré lui“, „Héléna“, „Gabrielle d'Estrées“ und „Le Prince Troubadour“, welche aber gar keinen Erfolg hatten. Mehr Beifall hatten wieder „Uthal“ (ein ossianisches Sujet und merkwürdig dadurch, daß M., um ein gewisses trübes und wolkiges Colorit herzustellen, im Orchester gar keine Violinen anwandte, sondern sich im Streichinstrumenten-Chor bloß mit Bratschen und Bässen begnügte) und „Les Aveugles de Tolède“ (mit einer hübschen Ouvertüre im Bolero-Style). — 1807 wurde eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, die Oper „Joseph“, gegeben, hatte aber zuerst in Paris nicht eben einen durchschlagenden Erfolg und kam erst nach und nach zu größerer Anerkennung; desto mehr gefiel sie in den französischen Provinzen und in Deutschland. Die Opern, welche dem „Joseph“ noch folgten, waren: „Les Amazones“ und „La Journée aux Aventures“; zwischen diese beiden fällt noch „Valentine de Milan“, welche Oper er aber nicht ganz fertig komponirt hatte und die erst, von seinem Neffen Daussoigne (s. d.) vollendet, im J. 1822, fünf Jahre nach seinem Tode, aufgeführt wurde. Er starb nämlich am 18. Oktober 1817, nachdem er schon längere Zeit gekränkelt und vergebens zur Wiederherstellung seiner siechen Brust den milden Himmel der Provence aufgesucht hatte. — Mehrere nicht zur Aufführung gelangte Opern, dann auch einige Ballets, eine Musik zu der Tragödie „Oedipe Roi“ und noch mehrere in Gemeinschaft mit anderen Komponisten unternommene theatralische Werke übergehend, bemerken wir, daß M. auch noch manches Andere für Vokal- und Instrumentalmusik geschrieben hat (in die letztere Kategorie fallen z. E. Sinfonien, die in den Konzerten des Conservatoriums auch aufgeführt worden sind). Eine Hauptseite seiner Wirksamkeit war aber

endlich noch die politische, d. h. die musikalisch-politische; denn nicht durch Handlungen, sondern durch seine musikalischen Dichtungen griff er bedeutend in das brausende Leben seiner Zeit ein. Er war vorzugsweise der Komponist der Revolution. Von ihm rührt die gewaltige Melodie des „Chant du départ“ von Chenier her: „La République nous appelle“, welche neben der Marseillaise in den Reihen der Revolutions-Armeen erklang, wenn's zum Schlagen ging; ferner der „Chant de victoire“, „Chant de retour“ und „Chanson de Roland“. Die meisten Kompositionen zu den großen republikanischen Festen, so wie zu Gelegenheitsstücken waren von ihm, z. B. „Le pont de Lodi“ auf dem Theater der Porte St. Martin, eine Musik für zwei Chöre und zwei Orchester zur Feier der Schlacht bei Marengo auf dem Champ de Mars, die Musik zu mehreren Melodramen, die Ouvertüre und Chöre zu Chenier's „Timoléon“ u. s. w. Merkwürdig sollen vor allem die religiösen Gesänge gewesen sein, welche er für den Cultus der Theophilanthropen geschrieben hatte. Diese Sekte war von Lareveillére-Lepaux, einem der fünf Direktoren der Republik, gegründet worden, und M. schätzte die Hymnen, welche er ihr geweiht, am meisten unter allen seinen Kompositionen. So versichert wenigstens Blanchard, ein Schüler M's, der dies aus dessen eigenem Munde vernommen hat. Jene Gesänge sind nicht gedruckt, und später absichtlich beseitigt worden. Allein man hatte sie und andere derselben Periode nicht vergessen, und wies dafür im J. 1814 den Komponisten aus dem Gebäude des Conservatoriums, in welchem er eine freie Wohnung inne hatte, auf brutale Weise heraus. Als Professor und Inspector an der genannten Anstalt war er schon 1810 pensionirt worden, erhielt aber von Napoleon, der ihn auch zum Ritter der Ehrenlegion gemacht hatte, ein lebenslängliches Jahrgehalt von 2000 Francs. Man schämte sich, es dem berühmten Haupte der französischen Schule zu entziehen, und so genoß er es, auch nach Napoleons Sturze, bis zu seinem Tode. Daß er auch Mitglied der französischen Akademie war, ist am Ende selbstverständlich. — M. war nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein Mann von Charakter, der mit einem gefühlvollen Herzen eine große Willenskraft und eine unbestechliche Redlichkeit vereinigte. Allerdings war seine Seele für die Leidenschaft empfänglich; allein er wußte sie zu beherrschen und dies gab seinem Wesen eine gewisse strenge Außenseite, welche jedoch seine geistvolle Unterhaltung, seine feurige Fantasie und sein feiner Ton bis zu einnehmender Anmuth milderten. Seine Liebhaberei war Gartenbau und Blumenzucht. Napoleon war ihm nicht eben gewogen; trotzdem hatte er die Absicht, ihn an die Spitze seiner Kapelle zu stellen. Als der Hausmarschall (es war zur Kaiserzeit) M. davon benachrichtigte, schlug dieser vor, daß das Amt und die Einkünfte desselben zwischen ihn und Cherubini getheilt würden. Der kaiserliche Stolz erblickte darin eine Bedingung und noch oben ein zu Gunsten eines Mannes, der ihm auch nicht angenehm war: „Ich will, sagte Napoleon, einen Kapellmeister haben, der Musik macht, nicht Lärm!“ und ernannte Lesueur. Mehul that es mehr für seinen Freund, als für sich leid, daß nichts aus der Sache wurde; seine Handlungsweise machte ihm aber große Ehre, und sie dürfte gerade bei hervorragenden Künstlern nicht eben häufig angetroffen werden. — Schließlich

noch die Bemerkung, daß in seinen besten Werken — z. B. „Euphrosine et Conradin", „Ariodant", „Une Folie", „Joseph", „Stratonice", „Adrien" — M. sich als einen Komponisten darstellt, der ebensowohl Anmuth und Feinheit, als Glanz, dramatisches Leben und leidenschaftliche Ausbrüche voll erschütternder Wahrheit bietet. Die Art, wie er den oratorischen Ausdruck mit dem musikalischen zu vermählen versteht und wie er den Charakter einer Situation in Tönen abschildert, ohne in ein bloß äußerliches Deklamiren und hohles Phrasiren zu verfallen, ist oft bewundernswürdig. Freilich hat es Viele gegeben, namentlich in der Restaurationszeit, die alle genannten Eigenschaften bei M. nicht anerkennen wollten und die seine Musik geschraubt und gezwungen, den dramatischen Ausdruck bei ihm übertrieben und überreizt nannten; dergleichen Leute aber konnten wahrscheinlich dem feurigen Patrioten M. nicht verzeihen, einige der schönsten republikanischen Gesänge geschrieben zu haben und mochten sich auch wohl nicht entblöden, einen gewissen Sansculotismus sogar in seine Musik hineindeuten zu wollen. — (Ueber M. vergl. übrigens Fétis' „Biographie universelle" und den Jahrgang 1851—1852 der „Rheinischen Musikzeitung".)

Mehwald, Friedrich, geb. in Schlesien zu Anfang unsres Jahrhunderts, besuchte zuerst das katholische Gymnasium zu Breslau und wurde zugleich, als Chorknabe am Dom, vom Kapellmeister Schnabel in der Musik unterrichtet. Nach beendetem Schulkursus kam er auf das Schullehrerseminar und 1825 kam er nach Jauer als Kantor und Organist; später kehrte er nach Breslau zurück und lebte daselbst als Lehrer. — Als Mitredakteur der „Schlesischen Blätter" hat er in dieser Zeitung manche gute musikalische Aufsätze niedergelegt, so wie auch in der „Leipz. allg. mus. Zeitung" sich solche (namentlich akustischen Inhalts) befinden. Ferner hat man von ihm eine Biographie seines Lehrers J. J. Schnabel (Breslau, 1831) und mehrere Liederkompositionen.

Mei, Girolamo, ein florentinischer Edelmann und Gelehrter, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts geb., und im zweiten Decennium des 17ten Jahrhunderts gestorben, hat Mehreres über Musik geschrieben, z. B. „Consonantiarum genera", ein Traktat, der in Mscrpt. sich auf der vatikanischen Bibliothek befindet, von dem aber 1602 in Venedig eine Uebersetzung unter dem Titel: „Discorso sopra la musica antica e moderna", von del Nero verfaßt, erschien; ferner einen „Tractatus de modis musicis", der sich auf der pariser Bibliothek als Manuscript befindet. Uebrigens gehörte M. auch zu denen, die im Hause des Grafen Giovanni Bardi (s. d.) die Erfindung der Oper vorbereiteten.

Mei, Orazio, geb. zu Pisa im J. 1719, war ein Schüler des berühmten Giovanni Maria Clari und wurde nach Beendigung seiner Studien Organist am Dom zu Pisa. Diese Stelle behielt er bis ins Jahr 1763, wo er dann nach Livorno, als Kapellmeister an der Cathedrale, berufen wurde. Als solcher starb er im Oktober des Jahres 1787. — Er hat viele Kirchensachen verschiedener Art, auch Konzerte, Sonaten für Klavier und Orgelfugen geschrieben, die ihn als einen höchst vortrefflichen Musiker documentiren, von denen aber Nichts gedruckt ist.

Meibom, Marcus, der Jüngste aus der bekannten alten Gelehrtenfamilie

Meibom, ein gelehrter Philolog, 1630 (nach Anderen 1626) zu Tönningen im Herzogthum Schleswig geb., beschäftigte sich vorzüglich mit der Musik der Alten und gab 1652 zu Amsterdam den Text von 7 griechischen Musikschriftstellern, nebst lateinischer Uebersetzung und Anmerkungen heraus, unter dem Titel: „Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine“ (2 Bde.). Dieses Werk, trotz mancherlei Irrthümer und gewagter Conjecturen von unbestreitbarer Wichtigkeit für die musikalische Literatur, dedicirte er der Königin Christine von Schweden, die ihn darauf an ihren Hof berief. Sie fand so viel Vergnügen an seinen Beschreibungen der alten Musik, daß sie, um einen anschaulichen Begriff davon zu erhalten, Instrumente nach Beschreibung der griechischen machen ließ, und M. bewog, in dem damit veranstalteten Konzerte eine griechische Arie zu singen, wozu der Professor Naudäus einen griechischen Tanz aufführen mußte. Die ganze Versammlung der Hofleute brach über die gräßliche Musik in lautes Lachen aus. Wüthend sprang M. auf und gab dem Leibarzt und Liebling der Königin, Bourdelot, den er für den Anstifter der ganzen Sache hielt, eine Ohrfeige. Gleich darauf verließ er Stockholm und ging nach Kopenhagen, wo er zum Rath und Professor am Gymnasium zu Soroe ernannt wurde. Hernach kam er als Präsident des Zollamts nach Helsingör. Sein lebhaftes Temperament verwickelte ihn aber in so viele Streitigkeiten, daß er diese Stelle niederlegte und sich nach Amsterdam begab, wo er Professor der Geschichte wurde. Hier veruneinigte er sich mit einem Bürgermeister, ward entlassen und hatte von nun an keine bleibende Anstellung mehr; er machte einige Reisen nach Frankreich und England, theils zu wissenschaftlichen Zwecken, theils um wo möglich irgendwo einen Lehrstuhl zu finden, und kehrte, als ihm Letzteres nicht gelang, nach Holland zurück, wo er denn in ziemlich dürftigen Umständen im J. 1711 zu Utrecht (nach Anderen in Amsterdam) starb. — Von M's Schriften über alte Musik ist, außer der schon oben angeführten, noch zu nennen: „De proportionibus dialogus“ (Kopenhagen, 1655). Moller in seiner „Cimbria Literata“ führt M. auch als Herausgeber der „Harmonica“ des Ptolemäus und Bryennius, sowie Plutarchs Gespräch über die Musik, mit Commentar und lateinischer Uebersetzung, an; es ist aber nicht gewiß, ob diese Sachen wirklich existiren, im Druck erschienen sind sie wenigstens nicht.

Meier, Friedrich Sebastian, geb. den 5. April 1773 zu Benediktbaiern, wo sein Vater Gärtner war. Zum geistlichen Stande bestimmt, erhielt er eine Klostererziehung, wurde behufs wissenschaftlicher Studien nach München geschickt, wo er zugleich als Chorknabe Dienste leistete und bezog endlich die Universität Salzburg. Allmählig aber gewann bei ihm die Liebe zur Kunst die Oberhand über die zu den Wissenschaften; geübt auf mehreren Instrumenten, wirkte er im Theaterorchester und auch bei Tanzmusiken mit und betrat endlich selbst als Baßsänger die Bühne. Während der durch den Tod Kaiser Leopolds II. erfolgten allgemeinen Landestrauer, der zufolge natürlich alle Theater geschlossen waren, machte M. mit mehreren seiner Collegen eine Konzertreise durch Schwaben und die Schweiz; nach Wiedereröffnung der Theater nahm er ein Engagement in Linz an und ging dann 1793 an das Schickaneder'sche Theater nach Wien.

Dort glänzte er eine Reihe von Jahren hindurch in allen ersten Baßpartien; später wendete er sich gänzlich zum Buffo-Fache und leistete auch hierin Ausgezeichnetes. Als Oberregisseur wirkte er durch ein gediegeneres Repertoire auf die allgemeine Geschmacksverbesserung und ihm verdankte Wien die Einführung von Cherubini's, Mehul's, Boieldieu's und Anderer theatralischen Meisterwerken. Bei der Vereinigung der drei Hauptbühnen Wiens trat er zur Hofoper über und sang auf derselben bis zu der Zeit, wo Barbaja die italienische Oper nach der Kaiserstadt brachte; darauf zog er sich mit Pension von der Bühne zurück und lebte noch, aber meist kränkelnd, bis zum 9. Mai 1835.

Meifred, (spr. Mefred), Joseph Emile, geb. den 23. Oktober 1793 zu Chalons, erhielt ziemlich frühzeitig schon Unterricht in der Musik und namentlich im Hornblasen. In seinem 21sten Jahre ging er nach Paris, trat daselbst ins Conservatorium und bildete sich unter Dauprat's Leitung noch vollends zu einem guten Hornisten aus. Nach Beendigung seiner Studien wurde er im Orchester der italienischen Oper angestellt, legte aber im J. 1822 diese Stelle nieder und vertauschte sie mit einer im Orchester der großen Oper. Er hatte diese noch Ende der dreißiger Jahre inne, ebenso wie eine Hornprofessor-Stelle am Conservatorium, die er seit 1833 bekleidete, und wie das Amt eines Musikmeisters bei der dritten Legion der Nationalgarde. Besonders verdient hat er sich durch Verbesserungen gemacht, welche er an dem Cor à pistons anbrachte. Ueber dieses Instrument, so wie über das Horn im Allgemeinen hat man eine Schrift von ihm, die 1829 in Paris erschien und den Titel führt: „De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général et de ses corps de rechange en particulier, avec quelques considérations sur le cor à pistons". Auch sind leichte Duo's für 2 Hörner von ihm im Druck erschienen.

Meiland, oder Meyland, auch Mailand und Mayland, geb. 1542 zu Senftenberg in der Oberlausitz, machte seine ersten musikalischen Studien als Chorknabe der churfürstlichen Kapelle in Dresden und wurde nachgehends Kapellmeister des Markgrafen von Anspach. Dieser gab ihm die Erlaubniß, zu seiner höhern Ausbildung noch eine Reise nach Italien zu machen; dies that er auch und hielt sich namentlich längere Zeit in Rom und Venedig auf, an beiden Orten fleißig contrapunktischen Studien obliegend. Nach Anspach zurückgekehrt, beschäftigte er sich eifrig mit der Komposition. 1575 wurde er aus den Anspach'schen Diensten entlassen und trat in die des Landgrafen von Hessen-Cassel. Sein Tod erfolgte zu Cassel im J. 1607. — Gedruckt erschienen von ihm weltliche und geistliche vier- und fünfstimmige Gesänge, Motetten und sonstige Vokalsachen.

Mejo, August Wilhelm, geb. 1793 zu Rossen, erhielt seine erste Musikbildung in Oederan, wirkte dann 7 Jahre in Leipzig als Orchestermitglied und stand darauf 11 Jahre lang einer Privatkapelle zu Domanze in Schlesien vor. Seit Ende des Jahres 1832 ist er Musikdirektor in Chemnitz und hat sich um die Hebung der dortigen Musikzustände manche Verdienste erworben. Er war ein tüchtiger Violin- und Klarinettspieler und hat auch Verschiedenes komponirt, z. B. Ouvertüren für Orchester, Stücke für Blasinstrumente u. s. w.

Meißner, Joseph, ein berühmter Baßsänger des vorigen Jahrhunderts, wurde in der ersten Hälfte desselben in Salzburg geb. und machte seine Studien in der Gesangskunst in Italien, wo er auch auf den bedeutenderen Bühnen mit Erfolg auftrat. Nach Deutschland zurückgekehrt, sang er zuerst in mehreren Städten und trat dann in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg. 1757 machte er eine zweite Reise nach Italien und sang namentlich in Padua und Venedig. Gestorben ist er um 1770. Seine Stimme hatte einen ungewöhnlich großen Umfang und besonders um dieser Eigenschaft willen ward er bewundert.

Meißner, Philipp, ein bedeutender Klarinett-Virtuos, geb. am 14. September 1748 zu Burgreppach in Franken. In seinem 7ten Jahre kam er auf die Schule zu Würzburg, um sich zum Studium der Theologie vorzubereiten, für welche sein Vater ihn bestimmt hatte. Seiner Liebe zur Musik und namentlich zum Klarinettblasen wegen erhielt er nebenbei von seinem 12ten Jahre an Unterricht auf der Klarinette von dem damaligen Hofmusikus Heßler. Noch nicht 16 Jahre alt, konnte er sich schon vor dem damaligen Fürsten von Würzburg, Adam Friedrich, hören lassen. Auf den Rath dieses großen Musikfreundes widmete er sich nun ganz der Musik, und ward von demselben alsbald zu weiterer Ausbildung auf Reisen geschickt. 1766 verließ er demnach Würzburg und ging zunächst nach Mainz, dann über Mannheim und Bruchsal nach Strasburg. Hier nahm ihn der Kardinal Prinz von Rohan in Dienste und nach kurzer Zeit mit nach Paris, wohin er sich schon längst gesehnt hatte, als dem Orte, wo seine Bildung allein die höchste Vollendung bekommen konnte. Mehrere Jahre verweilte er in Paris, sorgsam jede Gelegenheit zur Förderung seiner künstlerischen Vervollkommnung benutzend. Mit großem Beifall ließ er sich öfter in Konzerten hören, und der Marquis de Brancas stellte ihn bei der Musik der Gardes-du-Corps an. Daß er auch an der großen Oper als Klarinettist angestellt gewesen, wie Gerber sagt, ist nicht richtig; denn 1773 erst wurden die ersten Klarinettisten im Orchester der großen Oper engagirt, und es waren dies die Deutschen Ernst und Scharf. M. aber hat das Verdienst, der Klarinette, welche in Frankreich, und also auch in Paris, noch gar wenig bekannt war, durch seine Virtuosität zur Verbreitung und Aufnahme verholfen zu haben. — Mit dem Fürsten Potocki verließ M. Paris, um mit diesem Magnaten nach Polen zu gehen; in Frankfurt angekommen, konnte er aber dem Wunsche nicht widerstehen, seine Heimath und Familie nach nunmehr zehnjähriger Abwesenheit wiederzusehen. Kaum erfuhr der Fürst von Würzburg seine Ankunft, als er ihn auf das Schloß Veitshöchheim berufen und sich von ihm vorspielen ließ; überrascht von den Fortschritten, welche M. in seiner Kunst gemacht hatte, trug ihm der Fürst eine Stelle als Kammermusikus in seiner Kapelle zu Würzburg an, welche M. auch acceptirte. Nun verließ er Würzburg, einige Kunstreisen durch Deutschland und die Schweiz abgerechnet, nicht wieder und starb daselbst hochbetagt um 1824. — Er hat viele tüchtige Schüler gebildet und eine Menge Konzerte, Duette und sonstige Stücke für Klarinette komponirt.

Meissonnier, (spr. Messonjeh), Antoine, geb. zu Marseille am 8. December 1783, war von seinen Eltern zum kaufmännischen Stande bestimmt,

hatte aber zu diesem gar keine Lust, sondern wandte sich der Musik zu und ging zu seiner Ausbildung in dieser Kunst in seinem 16ten Jahre nach Italien. In Neapel namentlich machte er Kompositionsstudien und schrieb daselbst auch eine komische Oper „La Donna corretta“, welche auf einem Liebhabertheater aufgeführt wurde. Nachgehends ließ er sich in Paris nieder und etablirte im J. 1814 eine Musikalienhandlung, der er mehr als 20 Jahre vorgestanden hat. Er war Virtuos auf der Guitarre und hat für dieses Instrument Mancherlei komponirt und publicirt, auch eine Schule für dasselbe hat er herausgegeben. — Ein Bruder von ihm, J. Meissonnier, zum Unterschiede M. jeune (der Jüngere) genannt, ist zu Marseille um 1790 geb. Er war ebenfalls Guitarrenspieler und auf diesem Instrumente von Antoine M. unterrichtet worden, gab lange Zeit in Paris Guitarre-Lectionen und übernahm endlich als Nachfolger Corbaux's dessen Musikalienhandlung; diese besteht augenblicklich noch in Paris. M. hat ebenfalls Vielerlei für Guitarre, auch zwei Schulen für dieselbe, herausgegeben.

Meisterfuge, auch Kunstfuge, ital. Fuga ricercata, s. Fuga.

Meistersänger. Zu Anfang des 14ten Jahrhunderts hörte der deutsche Adel, der früher in der Ausbildung deutscher Kunst und Wissenschaft, und namentlich der Poesie und Musik, ordentlich gewetteifert hatte, ganz auf, an dieser edeln Beschäftigung Theil zu nehmen. An die Stelle seines Minnegesanges (s. Minnesänger) trat Waffenklang, und das kriegerische Leben zog den jungen Ritter mehr an, als alle Kunst und Wissenschaft. Im ganzen deutschen Vaterlande entbrannten Fehden mannichfacher Art. Nur hinter den Mauern der Städte konnten damals friedliche Künste und Gewerbe blühen. Hier erwählten denn auch ihre Freunde und Ausüber eine desto strengere Regel und Ordnung. Zünfte entstanden, deren Gesetze mit ängstlicher Pünktlichkeit befolgt werden mußten, und diese Zünfte erstreckten sich nicht bloß über Handwerke, sondern auch über die sogenannten freien Künste, die Dichtkunst und Musik. Die ehrsamen, stillen Bürger und Handwerker, besonders der Reichsstädte, fanden Vergnügen daran, an langen Winterabenden die Lieder und poetischen Erzählungen der Minnesänger zu lesen; bald fielen diejenigen unter ihnen, die eigenes Talent in sich spürten, darauf auch solche Lieder zu machen, und neben dem Schuhmachen, Zinngießen, Leinwandweben auch fleißig zu dichten und zu singen. Kaum hatten mehrere dieser Versmacher einander gefunden und sich ihre Lieder mitgetheilt, so traten sie in eine ordentliche Zunft zusammen. Die alten Minnesänger waren, ihrer Meinung nach, ihre Vorgänger und Zunftgenossen. In späteren Zeiten nannten sie gewöhnlich 12 größtentheils ältere Dichter des Wartburgkrieges, die sogenannten 12 Meister, als die Stifter ihres Vereins und führten dieselben bis in die Zeit Kaisers Otto des Großen hinauf. Historisch erwiesen ist übrigens, daß Kaiser Karl IV. ihnen einen Freiheitsbrief und Wappen gab. Doch dienten ihnen jene Dichter und Sänger aus der sogenannten goldnen Zeit nicht dem Inhalte, sondern nur, oder doch hauptsächlich, der Form nach zu Vorbildern, wie sie denn überhaupt auch diese für das eigentliche Wesen der Dichtkunst hielten und von dem Unterschiede zwischen einem poetischen und prosaischen Gedanken und Ausdrucke, der Mehrzahl nach, kaum eine Ahnung hatten.

Ihre Versuche im Lyrischen beschränkten sich meist auf geistliche Lieder und im Epischen auf gereimte Erzählungen biblischer Geschichten, woneben sie mit deutschem Ernste das eigentliche Lehrgedicht besonders liebten und übten. Die aus ihren Gedichten abgeleiteten Regeln, die zu unverbrüchlichen Innungsartikeln erhoben wurden, jedoch später durch erfinderische Zunftglieder manche Bereicherung erhielten, nannte man die Tabulatur. Nach dieser bestand jedes Lied (Bar) aus mehreren Abtheilungen von beliebiger Anzahl (Gesätze); jedes Gesätz aber aus 2 Stollen (Strophe und Antistrophe), die nach derselben Melodie gesungen wurden; nach jedem Gesätze folgte ein Abgesang von anderm Versmaße und neuer Melodie; den Beschluß machte jedesmal wieder ein einzelner Stoll, nach der Melodie des letzten Gesätzes. Zu strenger Bewahrung der Reinigkeit in Sprache und Prosodie hatte die Zunft ein langes Verzeichniß von hart verpönten Hauptfehlern, deren gewöhnlich 32 genannt werden und die alle ihre Namen haben. Jedes Lied der Meistersänger übrigens war auf Singen berechnet; wer ein neues Versmaß erfand, erdachte zugleich auch eine neue Melodie und Beides ward unter dem Namen der Weise oder des Tons begriffen. Solcher Weisen gab es eine große Menge, bis zu Strophen von 30 und mehr Versen. Sie waren durch die sonderbarsten Namen bezeichnet, als: die Beerweis, die Brundelweis, der Blutton, die spitzige Pfeilweis, die Blasii Luftweis, die verschlossene Helmweis, die gelbliche Lilienweis, die englische Zinnweis, die Schrotweis, die blutglänzende Drathweis und dergl. scheinbar sinnliche, wohl zufälligen Veranlassungen zuzuschreibende Benennungen mehr. Die Zunft hatte gewisse Vorsteher, welche Merker hießen, weil sie auf die Fehler in Dichtung und Gesang zu achten (merken) und sie mit Geld zu bestrafen hatten. Wie andere Zünfte hielt auch die Meistersängerzunft ihre Zusammenkünfte auf ihrer Herberge oder Zeche, pflegten aber auch öffentliche Singübungen (Singschulen) in Kirchen zu halten. Zu Nürnberg luden sie zu einer solchen Uebung durch öffentlich ausgehängte, mit schönen Sinnbildern verzierte Tafeln ein. Die Singschule wurde dort in der Katharinenkirche gehalten. Der Anfang wurde mit dem Freisingen gemacht, wo Jeder, der auch nicht Meistersänger war, auftreten durfte, auch in der Wahl der Gegenstände mehr Freiheit gelassen war, aber auch weder Lob noch Tadel, weder Preise noch Strafen ausgetheilt wurden. Sodann begann das Hauptsingen, welches die Meistersänger selbst und bloß von Gegenständen aus der heiligen Schrift hielten und der Beurtheilung der Merker unterwerfen mußten. Diese saßen auf einem Gerüste am Altar an einem Tische, der durch einen Vorhang verdeckt war. Dieser Platz hieß das Gemerke. Der erste der vier Merker gab Acht, ob das Gesungene der vor ihm aufgeschlagen liegenden Bibel gemäß sei; der zweite auf die Prosodie; der dritte auf die Reime, und der vierte auf die Melodie. In dieser durften nämlich niemals fremde Töne oder leere Verzierungen vorkommen. Alle Merker zeichneten die wahrgenommenen Fehler fleißig auf, und dem, der am fehlerfreiesten (glattesten) gesungen hatte, ertheilten sie den Preis. Zur Zierde erhielt er das Gehänge, eine Schnur oder Kette, an der Münzen hingen, auf deren einer (ein Geschenk von Hans Sachs) der König David abgebildet war. Daher hieß denn auch seit Hans

Sachs das ganze Gehänge der David und der Sieger der Davidgewinner. Er hatte das Recht, das nächste Mal mit im Gemerke zu sitzen und auf Befragen seine Stimme zu geben. Der es nach ihm am besten machte, wurde mit einem Kranz von künstlichen Blumen geschmückt. Er stand bei der nächsten Versammlung an der Kirchthür und nahm von den Zuhörern Geld ein. Wer einmal das Kleinod gewonnen, hatte auch das Recht, Lehrlinge in der Meistersingekunst zu erziehen. Meister ward Einer immer erst, wenn er neue Melodien erfinden konnte. Wer bloß singen konnte und sich in den gesetzlichen 6 Gesangstönen (Solmisation) bewegen, hieß eigentlich nur Sänger. Für den Unterricht ward indeß niemals Lehrgeld genommen, sondern man beabsichtigte dabei nur die Fortpflanzung der Kunst, und die Ehre, viele Schüler zu haben, war sehr gesucht. Die Instrumente, auf denen die Meistersänger ihre Lieder und Gesänge zu begleiten pflegten, waren Zither, Violine (Fidel) und Harfe. Die Zünfte der Meistersänger, oder wie sie sich aus Bescheidenheit lieber selbst nannten, der Liebhaber des deutschen Meistergesanges, bildeten sich am Ende des 14ten Jahrhunderts zuerst in Mainz, Strasburg, Augsburg, Ulm, und haben in mehreren Reichsstädten bis weit ins 17te, in Nürnberg sogar bis ins 18te Jahrhundert bestanden. Hier erhielt sie wohl besonders der Stolz auf den Ruhm des bekannten Meistersängers Hans Sachs. Sein Bild war auch auf einem der oben erwähnten Aushängeschilder gemalt, zum ewigen Preis der Zunft und zum ewigen Vorbild aller Zunftgenossen. Sonst waren sie im Allgemeinen schon zu Ende des 17ten Jahrhunderts zu herumreisenden Possenreißern herabgesunken, an denen die immer mehr nach Höherem strebende Cultur aber bald keinen Gefallen mehr finden konnte. Zu den berühmtesten Meistersängern gehören, außer Hans Sachs, Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob (einst Dr. der Theologie in Mainz), Meister Regenbogen (ein Schmied), Meister Hadlaub und Muskatblüt ꝛc. — Wagenseil giebt in seiner Beschreibung der Stadt Nürnberg ausführliche Nachrichten über unsern Gegenstand.

Meisterschaft, als technisches Kunstwort, bezeichnet das Gilden- und Zunftwesen unter den alten Musikern und Sängern, wie z. B. der Meistersänger, der noch jetzt in einigen Gegenden mit gewissen Vorrechten und Gerechtsamen bestallten Stadt- und Amtsmusikanten u. s. w.

Mel, Renaud de, s. Melle.

Melani, Alessandro, zu Pistoja geb., war 1660 Kapellmeister an der Kirche San Petronio in Bologna, kam dann 1667 in gleicher Eigenschaft nach Rom an die Kirche Sta. Maria Maggiore und endlich 1672 an die des S. Luigi de' Francesi. 1698 war er noch am Leben, wie man aus der Dedikation eines Motettenwerkes ersieht, welches in genanntem Jahre von ihm im Druck erschien. Er hat viele Kirchensachen geschrieben und besonders waren seine derartigen Stücke für 3 und 4 Chöre geschätzt; diese befinden sich als Mscrpt. im Archiv der Kirche Santa Maria Maggiore. Aber auch einige Opern hat er komponirt, z. B. „Il Carceriere di se medesimo“ und „Il Podesta di Coloniolà“.

Melanippedes, ein Sohn des Kriton, ein altgriechischer Dichter und Ton-

künstler, auf der Insel Melos (einer der Cycladen), geb. und um die 65ste Olympiade lebend, soll nach Plutarch (De Musica) die lydische Tonart erfunden haben; nach Anderen indeß soll ein gewisser Anthippos der Erfinder sein.

Meleket, oder Kenet, auch Kent, eine in Aegypten und Abyssinien einheimische Trompete. Sie wird aus Rohr verfertigt und hat eine Oeffnung von weniger als einem halben Zoll, aber eine Länge von 5 Fuß 4 Zoll. Am Ende des Rohrs ist ein rundes Stück von einem Kürbis befestigt welches die Stelle der Stürze an unseren Trompeten versieht, und an der Außenseite mit kleinen Glöckchen verziert ist. Das ganze Instrument ist mit Pergament überzogen und giebt nur einen einzigen, aber sehr starken Ton. James Bruce, der dieses Instrument in einem Briefe an Burney beschreibt, sagt darüber: „Bei Märschen, ehe der Feind noch gesehen wird, wird diese Trompete nur mäßig geblasen; nachher aber stark und so heftig, daß sie die abyssinischen Soldaten ordentlich in Wuth und Raserei versetzt. Unbekümmert um ihr Leben werfen sie sich dann mit der größten Hitze auf den Feind. Ich habe oft in Friedenszeiten versucht, welche Wirkung der Klang dieses Instrument auf die Eingeborenen machen würde, und gefunden, daß Niemand, der ihn hörte, ruhig sitzen bleiben konnte, sondern Jedermann aufstehen und so lange in Bewegung bleiben mußte, als die Trompete geblasen wurde."

Melgaz, oder Melgaço, Diego Diaz, ein portugiesischer Mönch, geb. zu Cubao am 11. April 1638, wurde nachgehends Kapellmeister an der Cathedrale von Evora und starb als solcher am 9. Mai des Jahres 1700. Er hat viele Kirchensachen hinterlassen, die sehr geschätzt waren, aber Mscrpt. geblieben sind.

Melisma, kommt aus dem Griechischen her, wo es ursprünglich nichts Anderes bedeutet, als: Lied, Gesang, Weise. In der Musik als technischen Kunstausdruck gebraucht, versteht man darunter insbesondere aber den verzierten Gesang, die verzierte Melodie, und dann auch die Verzierung der Note selbst, die jedoch auch Coloratur und Dehnung heißt, weil das Melisma, das ist eine aus mehreren Noten zusammengesetzte, nur auf eine einzige Silbe gesungene Figur nothwendig eine Silbendehnung veranlaßt. Melismatik ist dann die Lehre von der Verzierung im Gesang, gewissermaßen die Theorie des verzierten Gesanges, welche die Regeln der Anwendung und Ausführung, den Zweck, Charakter u. s. w. desselben enthält. — Das germanisirte Adjectivum melismatisch endlich bezeichnet demnach nun die Art des Gesanges, bei welcher mehrere Noten auf einen Vokal gesungen werden. Der melismatische Gesang bildet den Gegensatz zum syllabischen, wo Note auf Silbe gesungen wird. Im allgemeinen nennt man auch jeden verzierten Gesang melismatisch.

Melismatik und Melismatisch, s. den vorhergehenden Artikel.

Mell, s. Melle, Renaud de.

Mell, Davis, von Profession eigentlich ein Uhrmacher, war aber auch Musiker und galt um die Mitte des 17ten Jahrhunderts für den größten Violinspieler in ganz England. Die Ankunft Baltzar's (s. d.) in London, im J. 1658, machte diesem Rufe ein Ende.

Mellara, Carlo, geb. zu Parma im J. 1782, studirte die Komposition

unter der Leitung Fortunati's und Ghiretti's und ließ in seinem 20sten Jahre eine solenne Messe aufführen, welche sehr gelobt würde. Nachgehends hat er für mehrere Theater Italiens Opern geschrieben, z. E. „La Prova indiscreta", „Il Bizarro capriccio", „Zelia", „I Gauri", „La Nemica degli uomini". Ferner kennt man unter seinem Namen eine Menge von einzelnen Vokal- und Instrumentalstücken.

Melle, oder Mell und Mel, Renaud de, (ital. Rinaldo del Mole), ein niederländischer Komponist des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Provinz Lüttich geboren, kam um 1580 nach Rom, um hier seine musikalischen Studien fortzusetzen, trotzdem er schon königl. portugiesischer Kapellmeister gewesen war. Nachher kam er in die Dienste des Kardinals Paleotto und als dieser 1591 Bischof von Sabina wurde, ernannte er M. zum Kapellmeister an der dortigen Cathedrale und zum ersten Musiklehrer am Seminar. Von 1582—1595 erschienen verschiedene Sammlungen von Madrigalen und Motetten seiner Arbeit zu Venedig im Druck, welche seinen Ruhm weit verbreiteten; außerdem befinden sich, nach Baini's Versicherung, viele andere Kompositionen von ihm als Mscrpt. in den Archiven verschiedener Kirchen zu Rom. — Burney, Hawkins und Andere meinen irrthümlich, daß M. mit Goudimel eine und dieselbe Person gewesen sei, wahrscheinlich durch den Umstand verführt, daß die Italiener den Goudimel öfters Gaudio Mell nannten. Baini hat den Irrthum der genannten Schriftsteller gründlich widerlegt. Auch daß Gerber (nach Walthers Vorgange) die Büthezeit M's um 1538 setzt, ist nicht richtig; sie fällt, wie man oben gesehen, erst in die letzten Decennien des 16ten Jahrhunderts.

Melodestik, ein Ausdruck für Kunst, Lehre der Melodie, der von Jean Paul (in seiner Vorschule der Aesthetik) zuerst gebraucht wurde, aber keine weitere Annahme gefunden hat.

Melodia, s. Melodie.

Melodica, ein von Johann Andreas Stein in Augsburg 1770 erfundenes Tasteninstrument mit einem Pfeifenwerke, dessen Ton am meisten dem einer Flöte à bec gleichkommt. Da es bloß zum Mehrhervorheben und eindringlicherem Vortrage der Melodie (daher auch der Name) bestimmt ist, so liegt sein Stimmregister auch mehr in der Höhe, und es hat nur den Umfang von 3½ Oktaven, vom kleinen g bis zum viergestrichenen c. Der eigentliche Baß fehlt ihm ganz. Damit übrigens der Spieler auch diesen sich selbst dazu accompagniren könne, ist das Instrument so eingerichtet, daß es auf ein Klavier gesetzt werden kann, gleichsam als ein zweites Klavier. Seine äußere Form ist die eines kleinen Flügels von 3½ Fuß Länge. Das Eigenthümliche des Instruments, dessen Wirkung in mancher Beziehung vortrefflich ist, besteht darin, daß der Spieler die Modification der Stärke und Schwäche eines jeden einzelnen Tones völlig in seiner Gewalt hat und daß bloß durch den Druck der Finger ein vortreffliches crescendo und decrescendo hervorgebracht werden kann. Auch kann der Ton, der sich bei dem stärksten forte, wie bei jeder Flöte, etwas erhöht, um diese Erhöhung nicht stattfinden zu lassen, durch eine mechanische Vorrichtung, die mit dem linken Knie regiert wird, in der reinsten Stimmung erhalten werden, ohne

daß seiner Schönheit und leichten Ansprache auch nur das Geringste dadurch benommen würde. Die Pfeifen erhalten den nöthigen Wind natürlich durch einen Blasbalg, dessen Bewegung man aber gar nicht wahrnimmt, da dieselbe weder den Spieler noch einen besondern Kalkanten beschäftigt, sondern einzig und allein durch eine Federkraft hervorgebracht wird, die auch nach Maßgabe der mehr oder weniger erforderlichen Windkraft sich modificirt. — Das Instrument, das von seinem Erfinder immer in hohem Preise gehalten wurde, ist nie in allgemeinern Gebrauch gekommen.

Melodicon, ein von Riffelsen in Kopenhagen 1803 erfundenes Instrument, das im Grunde aus Nichts als lauter Stimmgabeln besteht, welche auf einem metallenen Kegel vibriren und durch eine Tastatur auf die Weise zum Klang gebracht werden, daß mit Niederdruck einer Taste, mittels eines hinten angebrachten Mechanismus, ein mit weichem Leder überzogener Hammer an die tonentsprechende Gabel schlägt. Der Umfang des M. beträgt 5 volle Oktaven. Die Töne sprechen natürlich alle leicht an, je nachdem der Mechanismus des Hammeranschlags leicht und präcis ist. Nach dem Maße der Stärke und Schwäche dieses richtet sich auch die Kraft des Klanges und so läßt sich denn auch durch Modification des Anschlags ein forte und piano, crescendo und decrescendo auf dem Instrument gut hervorbringen, so bald nur der Spieler recht vertraut damit ist, und die Eigenheiten des Anschlags und der Spielart, deren es hier viele giebt, genau kennt und sich zu eigen gemacht hat. — Man darf das M. übrigens nicht mit dem Melodion (s. d.) verwechseln.

Melodie, lat. und ital. Melodia, (vom Griech. μελος — der Gesang, das Lied, die Weise) ist im Allgemeinen jede Reihe von nacheinanderfolgenden Tönen, im Gegensatz zur Harmonie, welche mehrere Töne mit einander, gleichzeitig, erklingen läßt. Dann ist M., in weiterer Ausführung des Begriffes, die Folge einzelner, abwechselnd hoher und tiefer Töne von kürzerer und längerer Dauer auf eine bestimmte Tonart begründet, die ohne Beihülfe der Harmonie schon eine Empfindung auszudrücken vermögen, oder noch weiter ausgedehnt: die regelmäßige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung fordern, die dadurch ausgedrückt werden sollen. Die M. ist der wesentliche Theil eines jeden Musikstückes, die Seele eines solchen, der die Harmonie, als solche, nur als aushelfendes oder unterstützendes Ausdrucksmittel, wie der Körper dem Geiste, untergeordnet bleibt; was in einem Gemälde die Zeichnung ist, das ist in einem Tonsatze die M., und was im Bilde die Farbe, das ist im Tonstücke die Harmonie; letztere dienen den ersteren bloß als Hebel zu eindringlicherer Wirkung, als Belebung und Verstärkung, überhaupt als Mittel des Ausdruckes. Eine gute Melodie zu erfinden ist Sache der Phantasie und kann nicht durch Regeln gelehrt werden; doch muß sie sich genau der Empfindung anschließen, die sie darstellen will, aus symmetrisch geordneten Taktgliedern bestehen, wenn sie leicht faßlich und gefällig sein soll, verschiedene Einschnitte, Cadenzen, Ruhepunkte, Perioden haben, damit

sie sich leicht überschauen läßt; um Einförmigkeit zu vermeiden, muß sie auch in andere Tonarten ausweichen, aber doch in ihrer Grundtonart wieder schließen; endlich muß sie auch eine interessante harmonische Begleitung zulassen und für die Instrumente oder Singstimme, die sie vortragen sollen, angemessen und gut ausführbar sein. — Man nennt auch M. diejenige Stimme in einem Tonstücke, welche den Hauptgedanken vorträgt, es mag dieser in der Ober-, Mittel- oder Unterstimme liegen. Endlich wird auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch für den cantabeln Inhalt eines Tonsatzes, für das angenehm Gesangliche in demselben, das Wort M. gebraucht.

Melodik, die Lehre von der regelrechten Gestaltung, dem mechanischen Bau der Melodie, also so viel wie Melodiebildung; auch wohl die Bezeichnung für den Inbegriff des melodischen Gesammtinhaltes eines Tonstückes.

Melodion, ein von dem Mechaniker Dietz in Emmerich 1806 erfundenes Tasteninstrument. Sein Ton wird durch die Reibung metallener Stäbe, die in perpendikulärer Richtung in chromatischer Tonfolge neben einander stehen, mittels eines mit einem elastischen Körper umringten, sich umdrehenden Cylinders hervorgebracht, welcher letztere mit den Füßen des Spielers in Bewegung gehalten wird, und zwar so, daß bei Forte-Stellen die Bewegung geschwinder, beim Piano hingegen langsamer genommen werden muß. Diese Bewegung aber erfordert sehr wenig Anstrengung, und gerade wegen dieser Uebereinstimmung in der Bewegung des Cylinders mit der beabsichtigten Kraft des Tones gewöhnt sich der Spieler, der jeder Klavierspieler sein kann, so leicht an die Arbeit des Tretens eines behufs jenes Umdrehens des Cylinders unter dem Instrumente angebrachten Fußtritts, daß er nach nur einiger Uebung gar nicht mehr daran denkt. Jeder Ton hat den ihm zukommenden proportionirten Stab, der mittels einer daran angebrachten Feder, die sich beim Niederdrücken der Taste dem Cylinder mittheilt, in Vibration gesetzt wird. Uebrigens ist jeder Stab von oben mit einer Schraube versehen, um das Instrument, wenn es nöthig ist, in Zeit von 10 Minuten bequem einen viertel- oder halben Ton höher oder tiefer stimmen zu können. Uebrigens hält es bei seiner sehr einfachen und starken Struktur sehr lange Stimmung, und kann, bei nicht gewaltsamer Zerstörung, mehrere Jahre auch ohne die mindeste Reparatur gebraucht werden. Sein Tonumfang ist 5½, auch 6 volle Oktaven. Der Korpus ist nicht volle 4 Fuß lang und nicht ganz 2 Fuß breit. Hinsichtlich der Klangfarbe seines Tones läßt sich streng genommen gar keine Vergleichung mit einem andern Instrumente anstellen. Voller und nicht so einschneidend als der Ton der Harmonika nähert derselbe sich am meisten den Blasinstrumenten, z. B. den Flöten, Klarinetten, dem Fagott u. s. w., und es lassen sich deshalb sogenannte Harmoniemusiken bis zur Täuschung darauf hervorbringen. In der That ist es in dieser Hinsicht besonders ein merkwürdiges und einer größern Verbreitung werthes Instrument, als ihm zu Theil geworden ist. Mit der Harmonika hat es den außerordentlich zarten Ausdruck gemein, indem es aller, auch der feinsten Nüancirungen des Tons fähig ist; unterscheidet sich aber von ihr noch durch den bedeutenden Vorzug, daß sich die Töne keineswegs unter einander vermengen, sondern beim Absetzen der Finger

plötzlich verschwinden. Dagegen hängt es von der geschickten Behandlung des Spielers ab, dem Tone in gewissen Fällen eine etwas längere Dauer zu geben, auch wenn der Finger von der Taste muß. Dann hat es einen eben so leichten Anschlag wie das beste Klavier und auf keinem Instrumente kann man so herrliche Ligaturen bewirken als auf dem M., und nur allenfalls die menschliche Stimme kann das sogenannte messa di voce so gelungen geben. In dem ersten Jahrzehent des laufenden Jahrhunderts beschäftigte Dietz eine ganze Fabrik mit dieser seiner Erfindung; doch sind die meisten Exemplare, die er fertig brachte, nach Holland und Westphalen, die wenigsten nach dem innern Deutschland gekommen. Hier lernte man das Instrument hauptsächlich nur durch damit reisende Virtuosen kennen. Es kann auch sein, daß der hohe Preis, in dem Dietz sein Fabrikat hielt, dem weitern Verbreiten desselben hinderlich war, und dann waren es bis jetzt erst sehr wenige Instrumentenmacher und Mechaniker, die dasselbe in gleicher Vollkommenheit nachzumachen verstanden.

Melodisch ist jede Tonreihe, die dem innern und äußern Wesen, den Gesetzen u. s. w. der Melodie entspricht.

Melodrama, oder **Melodram,** (von dem griechischen *μελος* — Gesang und *δραμα* — theatralische Vorstellung), eine Unterart des Singspiels, nach der Zahl der spielenden Personen auch Monodrama genannt, wenn nur eine Person vorkommt, und Duodrama, wenn 2 Personen thätig sind, ist ein dramatisches Gedicht, das durch abwechselnd eintretende, zuweilen auch die Rede begleitende Musik unterbrochen wird. Von der Oper und Operette unterscheidet es sich dadurch, daß die Personen darin nicht singen, sondern deklamiren und die Musik hauptsächlich nur die Pausen ausfüllt, indem sie die in der Rede ausgedrückten Gefühle theils vorbereitet, theils fortführt. Indeß kann bei dieser begleitenden Musik hie und da, wo sich schickliche Gelegenheit findet, auch Gesang sein, besonders Chor. Der Inhalt ist meist ernst und leidenschaftlich, die Form lyrisch und der Stoff gewöhnlich (wenigstens ehedem) aus der Mythologie entlehnt. Man hat mit Recht gegen das Monodram bemerkt, daß es zu wenig Abwechselung und Mannichfaltigkeit gewähre, daß die Musik die Einförmigkeit des Ausdrucks verstärke, indem sie durch Töne nur das wiedergebe, was schon durch Worte dargestellt ist; daß man Gefühle dargestellt sehe, ohne die sie erzeugenden und von ihnen wieder erzeugten Handlungen kennen zu lernen, — man sehe immer Wirkungen, ohne die Ursachen zu erfahren. Bei den Duodramen verhält sich das freilich schon wenigstens in Etwas besser, weil bei 2 Personen die Möglichkeit, eine dramatische Handlung gehörig zu beginnen, zu verwickeln und zu vollenden, schon größer ist. Aber auch dazu wird ein ausgezeichnetes Talent erfordert, da die mechanischen Hülfsmittel immer noch sehr beschränkt sind. Auch wird durch den Wechsel von Musik und Deklamation der Gang der Empfindung zu sehr und oft unterbrochen, und der Schauspieler, wenn die Darstellung auf der Bühne stattfindet, während der Musik oft in die größte Verlegenheit gesetzt, seine Pausen schicklich durch Mimik auszufüllen. Die erste Idee zu dem Melodram gab J. J. Rousseau durch seinen Pygmalion; doch ging die eigentliche Erfindung von dem Schauspieler Brandes aus, der für seine Frau, die in der

lyrischen Deklamation Vorzügliches leistete, eine brillante Partie zu haben wünschte und zu dem Ende nach Art des Pygmalion eine Cantate — „Ariadne auf Naxos" von Gerstenberg — bearbeitete, die Georg Benda mit einer vortrefflichen Musik beschenkte. Dadurch ward denn Benda auch der erste Erfinder des musikalischen Theils des Melodram's. Anfangs fand dasselbe großen Beifall, und so schrieb Gotter alsbald seine „Medea", der dann von anderen Dichtern und Komponisten schnell mehrere, ja viele nachfolgten, z. B. Meißner und Neefe mit „Sophonisbe", Lichtenberg und Vogler mit „Lampedo", Ramler mit „Cephalus und Prokris", Rambach mit „Theseus auf Creta" (welche letzteren Melodramen von Verschiedenen mit Musik versehen wurden) u. s. w. Doch dauerte der Beifall, da die eigentliche Handlung fehlt und die Produktion immer mehr rein lyrisch ward, also das Interesse nicht festhalten konnte, nicht sehr lange, so gelungen auch, besonders in der von Benda gesetzten „Ariadne" und „Medea", der musikalische Theil war. — In neuerer Zeit hat man auch versucht Gedichte, besonders Balladen, melodramatisch zu bearbeiten, oder in Opern und Schauspielen melodramatische Scenen einzuschieben; in ersterer Art sind z. E. zu nennen: Bernhard Anselm Weber mit seinem „Gang nach dem Eisenhammer", Lindpaintner durch seine „Glocke" von Schiller, Zumsteeg durch Klopstock's „Frühling" ꝛc. In letzterer Art sind z. B. die Wolfschluchtscene im „Freischütz" und einzelne Scenen in der „Preciosa" von Weber behandelt. — Von rein musikalischer Seite betrachtet, erregen die Melodramen, so geschickt und anziehend viele derselben auch (musikalisch) angelegt und ausgeführt sind, doch einiges Bedenken. Nach der gewöhnlichen Vorgabe soll eine derartige Anwendung der Musik den Zweck haben, den Ausdruck des Sprechenden zu verstärken. Allein da muß man doch fragen: wenn diese Verstärkung wesentlich und durch die Natur der Empfindungen gefordert ist, warum geht diese Verstärkung nicht unmittelbar von Dem aus, der diese Empfindung äußert, oder mit anderen Worten, warum wird die Rede überhaupt nicht Gesang? Die begleitende Instrumentalmusik kann ja hier nur der Reflex der Empfindungen des Sprechenden sein; wie kann aber dieser Reflex stärker werden als die Empfindung selbst? Nur ein Fall läßt sich denken, wo Musik mit gesprochener Rede verbunden werden kann, und der ist, wo die Instrumentalmusik die Eindrücke der Natur und Umgebung auf den Sprechenden und Handelnden darstellt. Aber da ist wieder eine gefährliche Klippe, an der das Talent der meisten Melodramen-Komponisten scheitert, indem sie in reine Tonmalerei sich verlieren und öfter Carricaturen als wahre und schöne Kunstgebilde liefern. Und im besten Falle verhindert immerfort das Abwechseln von Musik und Deklamation einen befriedigenden Totaleindruck, indem das Gefühl einer gewissen Abgerissenheit und Zerstücktheit (in der Musik bekanntlich am unangenehmsten wirkend) fast unausbleiblich ist.

Melograph, (von dem griechischen *μελος* — Lied, Gesang und *γραφω* — schreiben, niederschreiben, also zu deutsch eigentlich: ein Gesang-, Melodienschreiber), eine Maschine, die an ein Klavierinstrument angeschraubt, Alles pünktlich abschreibt oder vielmehr abdruckt, was auf dem Instrumente gespielt wird. Die erste Idee zu einer solchen Maschine, (die natürlich zum Festhalten von Impro-

60 *

visationen, zum Fixiren von aus dem Stegreif gespielten Stücken sehr dienlich ist), faßte 1747 ein londoner Geistlicher, Namens Creed, der auch eine weitläufige Abhandlung darüber der dortigen königl. Societät der Wissenschaften überreichte, welche in den „Philosophical Transactions" vom Jahre 1747, Nro. 183, abgedruckt wurde. Nachher war es ein Deutscher, der braunschweigische Hofrath und Geheim-Sekretär Joh. Fr. Unger, der den Gedanken weiter verfolgte, und 1752 eine gleiche Abhandlung der königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin übergab, die besonders Euler sorgfältig prüfte und auch dem berühmten Mechaniker Hohlfeld mittheilte. Dieser verfertigte alsbald eine Maschine danach und legte dieselbe ebenfalls der Akademie vor. Ueber das Schicksal derselben giebt der Artikel Hohlfeld nähere Auskunft, sowie dort eine kurze Beschreibung der Maschine selbst gegeben worden ist. Wer eine ausführliche und vollständige wünscht, den verweisen wir auf des genannten Unger 1774 zu Braunschweig herausgegebene Schrift: „Entwurf einer Maschine, wodurch Alles was auf dem Klaviere gespielt wird, sich von selber in Noten setzt ꝛc."

Melone, Annibale, ein italienischer Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, in der ersten Hälfte desselben zu Bologna geboren und nachgehends auch daselbst als Kapellmeister angestellt. In den „Mutetae sacrae", 1583 von Lechner herausgegeben, befinden sich einige 4stimmige geistliche Gesänge von M. — 1594 erschien zu Venedig eine Schrift: „Il Desiderio, ovvero de' concerti musicali etc., Dialogo di Allemanno Benelli", über die Musikaufführungen der damaligen Zeit und über die Grundsätze der alten und neuern Musik handelnd, welche dem M. vielfältig zugeschrieben wurde, mit der Behauptung, daß Alemanno Benelli ein Anagramm seines wirklichen Namens Annibale Melone sei. Sie ist aber, wie Fétis ziemlich evident beweis't, von Bottrigari, der pseudonym eben unter dem Anagramm seines Freundes Melone (Alemanno Benelli) auftrat. Auch ist sie nicht, wie Viele behaupten, gegen Patrizio gerichtet, sondern es findet hier wieder eine Verwechslung statt mit einer andern Schrift Bottrigari's „Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno", welche allerdings polemisch gegen Patrizio, der den Aristoxenus in einer seiner Schriften angegriffen hatte, auftritt.

Meloplast, eine Methode des Elementar-Musikunterrichts, welche Pierre Galin, (geb. 1786 zu Bordeaux und gest. am 31. August 1821 zu Paris) erfand und auch in seinen Schriften: „Exposition d'une nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique" (Paris, 1818) und „Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique" (Paris, 1824, also nach seinem Tode erschienen, und eigentlich nur eine Vermehrung und Verbesserung der ersteren Schrift). Der Meloplast (Singbildner) ist eigentlich nur ein Theil der ganzen Methode: Galin nannte nur eine Tafel so, die ein Liniensystem ohne Schlüssel enthielt und auf der den Schülern die Stellungen der Noten vordemonstrirt und das Treffen derselben gezeigt wurde. Die Methode hatte eine Zeitlang vielen Erfolg in Frankreich; es ist aber schon ziemlich lange her, daß man nicht mehr davon sprechen hört.

Melopoia, (μελοποιια) bei den Griechen (nach Aristides) die Kunst, einen

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

geb. d. 3 Feb. 1809 gest. d. 4 Nov. 1847

Melos, einen Gesang, eine Weise zu verfertigen, dann aber auch das Verfertigte selbst, wie wir mit dem Worte Komposition sowohl die Erfindung und Abfassung eines Tonstückes, wie dieses selbst bezeichnen. Die Griechen legten ihrer Melopoie große Wichtigkeit bei, obwohl sie abweichend von unsrer Methode, die Rythmopoie, die Kunst des Rhythmischen, von ihr schieden, und also in sofern den Begriff von Komposition weit enger faßten, als wir es thun. Nach Euklid und Anderen besteht nämlich der Inhalt der Melopoie bloß in der Bestimmung: auf wie mannigfache Weise die Theile der Harmonik (Töne, Intervalle, Systeme) praktisch angewendet werden können. Da werden uns denn 6 Arten der Anwendung aufgewiesen: 1) Mone, Tonwiederholung; 2) Petteia, Wiederholung von Zusammenklängen; 3) Stasis, Aushalten des Tones; 4) Tone, Aushalten eines Zusammenklanges; 5) Agoge, stufen- oder sprungweise Tonfolge, auf- oder abwärts; 6) Ploke, Auf- und Abschreiten von Zusammenklängen.

Melothesie, ein von den Griechen erborgtes Wort, die Kunst der Gestaltung von Melodien, das Schaffen von Melodien bedeutend; es ist also ungefähr gleichbedeutend mit Melodik (s. d.)

Melpomenos (griech., wörtlich: der Singende), ein Beiname des Bacchus, unter welchem derselbe zu Athen als Vorsteher der singenden Schauspieler verehrt wurde.

Melzel, Georg, geb. zu Tein in Böhmen im J. 1624, erhielt als Chorknabe den ersten musikalischen Unterricht und bildete sich nachher durch Selbststudium zu einem tüchtigen Klavier- und Orgelspieler, so wie hauptsächlich zu einem wackern Kirchenkomponisten. Im J. 1663 wurde er Kapellmeister an der St. Benedikt-Kirche zu Prag, legte aber 1669 diese Stelle nieder und verwaltete mehrere Pfarrämter, bis er sich endlich in das strahöwer Kloster in Prag zurückzog und hier am 31. März 1693 starb. Die größte Zahl seiner Werke besteht in Vespern und geistlichen Liedern und diese erfreuten sich zu ihrer Zeit einer großen Beliebtheit.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, der vielgeliebte und auch wahrhaft liebenswerthe Künstler, dessen Begabung zu den genialsten gehört, die je in der Musik dagewesen sind und dessen Bethätigungen zu den wohlthuendsten und erfreulichsten gerechnet werden müssen, welche die musikalische Kunst aufzuweisen hat. Er wurde am 3. Februar 1809 zu Hamburg geb. (und nicht zu Berlin, wie vielfach angegeben ist). Sein Großvater war der berühmte jüdische Philosoph Moses Mendelssohn; sein Vater ein kenntnißreicher und welterfahrener Mann, Banquier und mit Glücksgütern reichlich gesegnet. Die Mutter, eine geborene Bartholdy, besaß ebenfalls ausgezeichnete Bildung und liebte und übte die Tonkunst mit vorzüglicher Neigung. Im dritten Lebensjahre unsres Felix verließ die Familie Hamburg und nahm ihren bleibenden Aufenthalt in Berlin. Dort wurde das Haus der Eltern der Sammelplatz aller berühmten Tonkünstler und anderer Celebritäten in Wissenschaft und Kunst. Das Element der Musik umspielte daher das Kind von der Wiege an, die angeborene Neigung wurde früh wach und nach eigener Beschäftigung darin verlangend, übernahm die Mutter den ersten Unterricht auf dem Klavier. Seine ferneren Lehrer im Klavierspielen waren:

Ludwig Berger, dann auch eine Madame Bigot (eine geborene Elsasserin, bei der er während seines erstmaligen Aufenthaltes in Paris [1817 vielleicht?] einigen Unterricht hatte und von deren Kunsteinsicht und Geschmack er nachgehends stets mit größter Verehrung sprach), und endlich auch Moscheles, der 1824 in Berlin konzertirte und von da ab M's unwandelbarster und wärmster Freund blieb. Schon in seinem 9ten Jahre war er durch seine Fertigkeit auf dem Klavier das Erstaunen Aller, die ihn hörten; nicht minder auch kam er in seinen musiktheoretischen Studien, behufs deren er der Leitung Zelters war anvertraut worden, überraschend schnell vorwärts. Sein genannter Lehrer pries ihn im J. 1821, wo der Knabe also 12 Jahre alt war, als seinen besten und liebsten Schüler und stellte ihn auch als solchen seinem Freunde, dem Dichterfürsten Göthe, in Weimar vor, der sich lebhaft für M. interessirte und dessen Entwickelung mit liebevollster Theilnahme stets im Auge behielt. Trotz der aufmunternden Anerkennung, die des Knaben Talent bei seinen Lehrern und in allen Kreisen, wo es bekannt geworden war, fand, war der Vater doch vorsichtig nnd bescheiden genug, die Laufbahn Felixens nicht eher als eine der Musik ausschließlich gewidmete zu bestimmen, als bis er noch eine allerletzte Approbation von einem ganz Unpartheiischen eingeholt hatte. Es war dies Cherubini, dem im J. 1825 der Knabe von seinem Vater in Paris vorgestellt wurde und der auch den Schatten eines Zweifels über Felixens Befähigung und wundervolle, vielverheißende Anlagen hinwegräumte. Doppelt rüstig schritt M. nun auf der Bahn seiner Fortbildung weiter, nicht aber bloß einseitig musikalisch verfahrend, sondern auch überhaupt auf eine humanistische Vervollkommnung und Veredlung hinarbeitend. Dazu war nämlich von früh auf der beste Grund gelegt worden und seine Eltern waren stets bemüht gewesen, ihm nach allen Richtungen hin eine harmonische Aus- und Durchbildung angedeihen zu lassen. Ein Beleg für seine guten klassischen Studien ist, daß er die Andria des Terenz metrisch übersetzte, und zwar so gut, daß die Uebersetzung gedruckt wurde (doch nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens F. M. B. versehen) und er sich Göthe's Beifall erfreuen konnte, nachdem er im J. 1826 dem Dichtergreis seine Arbeit unterbreitet hatte. Aber auch neuere Sprachen hatte er sich zu eigen gemacht: er sprach und schrieb Französisch, Englisch und Italienisch, und Spanisch verstand er so viel, daß er die klassischen Autoren zu lesen vermochte. Zu diesen Kenntnissen kam noch eine hübsche Fertigkeit im Zeichnen und Malen und endlich hatte er auch noch Zeit übrig für seine Körperausbildung: er wurde ein tüchtiger Schwimmer, gewandter Reiter, ausgezeichneter Turner, leidenschaftlicher und graziöser Tänzer. So vorbereitet und tüchtig an Geist und Körper bezog er im J. 1827 die berliner Universität, zwei Jahre lang mit Eifer den Wissenschaften, und vornehmlich der Philosophie obliegend. Nach Verlauf dieser Zeit, also im J. 1829, kann man wohl M's Lehrjahre als beendet ansehen und es ist nun wieder auf das specifisch Musikalische bei seiner Entwickelung zurückzukommen. Glücklich wie diese sich angelassen hatte, nahm sie auch ihren Fortgang und mit einer wunderbaren Schnelligkeit, die fast nur bei Mozart ihres gleichen hat, führte sie ihn der Reife zu. Die Produktivität als Komponist wurde früh-

zeitig bei ihm lebendig und trieb Werke auf Werke hervor, in Meistergestalt, schon zu einer Zeit, wo Andere sich mit Schülerübungen noch abquälen müssen. Bis in sein zwanzigstes Jahr hatte er so z. B. schon vier Opern (darunter „Die Hochzeit des Gamacho", welche auch 1827 in Berlin gegeben wurde), drei Quartette für Klavier und Streichinstrumente, ein Streichquartett, einige Sinfonien und Sonaten, Lieder, Charakterstücke für Klavier, und vor allen Dingen die beiden Ouvertüren: zum „Sommernachtstraum" und „Meeresstille und glückliche Fahrt" komponirt. (Natürlich haben wir hier nur einen Theil derjenigen Werke aus jener Zeit berührt, welche nachgehends meist im Druck erschienen). — Nun (1829) war die Zeit gekommen, wo M. in weiteren Kreisen über sein Talent entscheiden lassen wollte. Er hatte London zum Ziel seines ersten selbstständigen Ausfluges ersehen und kam am 20. April 1829 glücklich daselbst an. Vor seiner Abreise aber hatte er in seiner Vaterstadt noch eine That von großem künstlerischen Interesse vollbracht: er hatte nämlich die Bach'sche Matthäus-Passion aufgeführt und somit eigentlich dieses gewaltige Werk wieder zum Leben erweckt, nachdem es beinahe hundert Jahre in Vergessenheit versunken war. Der zwanzigjährige M. gab durch diese Aufführung des bekanntlich sehr schwierigen Tonwerkes die erste Probe seiner Dirigenten-Fähigkeit, welche nachgehends einen großen Theil seines Ruhmes als praktischer Künstler auszumachen bestimmt war. Doch wir kehren jetzt zu ihm nach London zurück. Hier setzte ihn sein treuer Lehrer und Freund, Moscheles, sogleich in Verbindung mit der philharmonischen Gesellschaft, in deren Konzerte am 8. Mai (1829) seine Sommernachtstraum-Ouvertüre zum ersten Male aufgeführt wurde (d. h. eben in London, denn 1827 hatte sie schon Löwe in Stettin zur Aufführung gebracht). Das Publikum war elektrisirt von der genialen Komposition, obschon zu überrascht, um die fantastischen Details des poesiereichen Werkes gleich vollkommen auffassen zu können. Der erste Schritt zu M's Anerkennung als Komponist, die in England fast noch einhelliger wurde, als bei uns in Deutschland, war nun gethan und mit kräftigerem Selbstvertrauen konnte er nun seine Bahn weiter wandeln. Zum zweiten Male, und zwar unter noch stürmischerem Beifall, wurde die Ouvertüre in einem Konzert gegeben, welches Henriette Sontag zum Besten der durch Ueberschwemmung verunglückten Schlesier am 13. Juli 1829 veranstaltet hatte; in demselben Konzerte spielte er auch mit Moscheles sein (nicht edirtes) Konzert für 2 Pianoforte's in E-dur. Auf einer Spazierfahrt, die einer seiner englischen Freunde mit ihm veranstaltete, hatte er das Unglück umgeworfen zu werden und sich nicht unbedeutend am Knie zu beschädigen; nach seiner Herstellung reis'te er zu seinem Vergnügen nach Schottland, und diese Reise erzeugte in ihm den Gedanken zu der „Hebriden-Ouvertüre". Noch im J. 1829 kehrte er nach Deutschland zurück, verließ es aber im Mai 1830 wieder und ging, nachdem er 14 Tage bei Göthe in Weimar verlebt und sich in München einer Gesellschaft von Malern, z. E. Hübner, Hildebrandt, Bendemann, Sohn u. s. w., angeschlossen hatte, nach Italien. Seinen längsten Aufenthalt nahm er in Rom, wo er vom 1. November 1830 bis zum April 1831 verweilte, und wo die „Walpurgisnacht", das erste Heft der Lieder ohne Worte,

die 3 Motetten für die Nonnen auf **Trinità de' Monti**, der 115te Psalm u. s. w. entstanden. Von Rom begab er sich nach Neapel, kehrte von da nochmals nach Rom zurück, und begab sich nun endlich auf die Rückreise, auf derselben die Schweiz besuchend. Im Februar des Jahres 1832 sehen wir ihn in Paris, wo er mehrere seiner Kompositionen im Conservatoire zur Aufführung brachte, aber auch einen Cholera-Anfall zu überstehen hatte. Darauf reis'te er wieder nach London, eroberte sich dort aufs Neue die Herzen durch seine Fingalshöhlen- (Hebriden-) Ouvertüre und durch sein Klavier-Konzert in G-moll, so wie auch sein meisterhaftes Orgelspiel allgemeine Bewunderung erregte. Nach Beendigung der Saison reis'te er (Ende Juni 1832) nach Berlin zurück. Hier war unterdessen durch Zelters Tod die Stelle eines Direktors der Singakademie erledigt worden und M. bewarb sich um dieselbe, da er sich nach einem festen Wirkungskreis zu sehnen anfing. Allein die Mißgunst talentloser Intriguanten und die Kabalen der älteren Mitglieder der Singakademie brachten es dahin, daß die Stelle nicht ihm, sondern Rungenhagen gegeben wurde. Nach diesem Fehlschlag seiner Hoffnungen und da ihm Berlin überhaupt, nun da er seine vollkommene künstlerische Reife erlangt hatte, wenig Anerkennung zollte, unternahm er im April 1833 seine dritte Reise nach London; eins der philharmonischen Konzerte der Saison von diesem Jahre brachte seine reizende, aber erst nach seinem Tode veröffentlichte A-dur-Sinfonie. Kurz darauf reis'te er nach Düsseldorf, um daselbst das Musikfest zu dirigiren, bei welchem von seinen eigenen Kompositionen nur eine Ouvertüre in C-dur (in den Jahren 1823 oder 1824 geschrieben, aber nicht publicirt und sonst in Deutschland nirgends aufgeführt) gegeben wurde; am 8. Juni war er jedoch wieder in London und die in Düsseldorf aufgeführte Ouvertüre wurde in dem am 10. Juni veranstalteten philharmonischen Konzerte executirt. Das Musikfest in Düsseldorf, das hauptsächlich durch ihn ein glänzendes gewesen war, machte den Wunsch rege, ihn an diese Stadt zu fesseln. Das gelang auch. Es wurde für ihn die Stelle eines städtischen Musikdirektors geschaffen; als solcher hatte er den wöchentlichen Gesangverein, die Konzerte und die Kirchenmusik in den katholischen Kirchen zu dirigiren. Er machte auf 3 Jahre Kontrakt und trat sein Amt im Herbst 1833 an. (Die Konzerte scheinen das Publikum anfänglich nicht in gehoffter Weise angezogen zu haben, denn es fanden vom November 1833 bis in den Mai 1834 nur drei derselben statt). In diese Periode fällt auch M's Verhältniß zu Immermann, der, obwohl viel älter, sich sehr zu ihm hingezogen fühlte. Sie nannten sich Du, und das ganze Verhältniß schien die Vereinigung zweier bedeutender Geister für das Leben zu sein. Immermann schrieb für M. den Text zu einer Oper nach Shakespeare's „Sturm", den er aber nicht gebrauchen konnte. Er war interessant und häufig sehr poetisch; der Dichter hatte aber von der nothwendigen musikalischen Gestaltung eines Opernbuches keinen Begriff, und dieser Beziehung war der Text von vorn herein so verfehlt, daß eine Um- oder Ueberarbeitung nicht möglich war; so blieb er unbenutzt liegen. Die Gegenwart zweier so bedeutender Männer, wie Immermann und M. es waren, ließ den Wunsch rege werden, das Düsseldorfer Theater, welches bis

dahin ein nur in gewöhnlichster Weise betriebenes Privatunternehmen gewesen war, auf eine höhere Stufe zu stellen, und Immermann und M. waren zur Leitung bereit. (Anfangs schloß sich ihnen auch der Schriftsteller von Uechtritz an, zog sich aber nach nicht langer Zeit zurück). Man gab daher im Frühjahr 1834 sogenannte Mustervorstellungen, durch die man zeigen wollte, wie es in Zuknnft werden sollte. Mendelssohn studirte zu dem Behufe „Don Juan" und den „Wasserträger" ein, und diese Vorstellungen, nebst den von Immermann geleiteten Schauspielen — zu deren einem: „Der standhafte Prinz" von Calderon, komponirte M. die zur Handlung gehörige Musik, welche aber nicht bekannt geworden ist, — erwarben sich den entschiedensten Beifall. Darauf hin wurde durch Aktien ein bedeutendes Kapital zusammengebracht und aus den Aktionären ein mit der Leitung des Ganzen beauftragter Verwaltungsrath erwählt, dessen Mitglieder Immermann und Mendelssohn unter dem Titel „Intendanten", Jener für das Schauspiel, Dieser für die Oper wurden. Dies Unternehmen schlug jedoch später nicht so ein, wie erwartet worden. Immermann und M. waren gewiß in poetischer und ästhetischer Hinsicht die ausgezeichnetsten Geister, aber praktische Theaterkenntniß ging Beiden ganz und gar ab. Es wurden verfehlte Engagements geschlossen u. dgl. m. Die Vorstellungen begannen im Oktober 1834. Mendelssohn studirte im ersten Monat den „Oberon" ein und dirigirte ihn zwei Mal, dies war aber auch seine ganze Thätigkeit dabei; er fühlte sich nicht an seinem Platze, zog sich von der ganzen Sache zurück, und brachte durch seine Empfehlung seinen Freund Rietz als Musikdirektor an's Theater. Das Uebelste dabei war, daß sich ein Mißverhältniß zu Immermann daraus entwickelte, welchem ein völliger Bruch folgte, der nie wieder geheilt worden ist. Der Gesangverein und die Konzerte blühten in Düsseldorf unter M. aber um so mehr auf, die Programme der letzteren waren ausgezeichnet. M. spielte sehr häufig öffentlich. Für seine Thätigkeit als Komponist konnte übrigens Nichts erwünschter und günstiger sein, als daß er sich die Theaterwirthschaft von den Schultern gewälzt hatte, ihm blieb nun viel Zeit zum Arbeiten übrig und er hatte sie wohl benutzt. Er schrieb in Düsseldorf den größten Theil des Paulus, die 3 Klaviercapriccio's Op. 33, viele Lieder ohne Worte, namentlich die des zweiten Heftes, die drei Heine'schen Volkslieder im ersten Heft seiner Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß u. s. w. — Im Frühjahr 1835 wurde M. aufgefordert, das Musikfest in Köln zu dirigiren; er nahm diese Aufforderung auch an und das Fest ging unter seiner Leitung ganz vortrefflich. — Inzwischen war man in Leipzig auf M. aufmerksam geworden und wünschte ihn für das Musikleben dieser Stadt zu gewinnen. Einige der angesehensten Mitglieder der Universität hatten zuerst den Gedanken, eine Professur der Musik zu gründen, und hielten M., dessen hohe Bildung ihnen bekannt war, für geeignet, diese Stellung einzunehmen. Es wurde deshalb bei ihm angefragt: er schrieb zurück, höflich für die Ehre dankend, lehnte es aber ab, Vorlesungen zu halten, wozu er, wie er sagte, gar keinen Beruf in sich fühle. Indessen war nun doch einmal der Wunsch rege gemacht, ihn zu besitzen, und die leipziger Konzertdirektion wurde veranlaßt, ihm die Leitung der Gewandhaus-Konzerte zu über-

tragen. Dies nahm M. an. Nach seinem düsseldorfer Kontrakt konnte er das Engagement nach 2 Jahren wieder aufgeben. Er that dies, und ging, nachdem er noch am 2. Juli 1835 ein herrlich ausgewähltes Konzert dirigirt und darin sein Klaviercapriccio mit Orchester (in H-moll) gespielt hatte, gegen Ende Juli mit seinen Eltern, die zu dem kölner Musikfeste an den Rhein gekommen waren, von Düsseldorf fort, zum Leidwesen aller Wohlgesinnten. Doch kam er später von Zeit zu Zeit nach dieser Stadt zurück, die ihm durch viele Freunde, besonders unter den Malern, lieb und werth geworden war. So dirigirte er 1836 das Musikfest daselbst, bei dem (am 22. Mai) der „Paulus" zum allerersten Male aufgeführt wurde; dann besuchte er im August desselben Jahres Düsseldorf wieder, wo das ebengenannte Werk ihm zu Ehren aufgeführt wurde; ferner dirigirte er mit Rietz gemeinschaftlich die Musikfeste von 1839 und 1842, und endlich kam er nach dem Musikfeste in Aachen im J. 1846 zum letzten Male nach Düsseldorf. — Mit der Uebersiedelung nach Leipzig beginnt die Periode in M's Leben, welche am reichsten ist an vielseitigster, ungehemmtester Thätigkeit, in welcher er als Künstler seinen Höhepunkt erreichte und die seine Anerkennung zu einer universellen machte. Den 4. Oktober 1835 dirigirte er zum ersten Male im Gewandhaus-Konzerte. Der Saal war überfüllt und das Publikum empfing ihn mit lauten Beifallsbezeugungen. Von da an begann für Leipzig ein höheres Musikleben, durch die trefflichste Auswahl der besten Meisterwerke, durch die Vorführung seiner eigenen Kompositionen, durch die vortreffliche Ausführung aller Orchesterwerke und durch sein öfteres geistvolles Spiel in Konzerten und Privatzirkeln. Auch gewann das Orchester durch seine Vermittelung den vortrefflichen Violinvirtuosen Ferd. David (s. d.) als Konzertmeister, der, sein Jugendfreund und musikalischer Gesinnungsgenosse, ihm in seiner edeln Kunstthätigkeit als treuer Gefährte und verständnißvoller Mitarbeiter zur Seite stand. Der erste Abschnitt von M's leipziger Wirken geht von 1835 bis ins Jahr 1841; in diesem Zeitraume dirigirte er fast ununterbrochen die Winter-Konzerte des Gewandhauses und schuf von größeren Werken u. A. das Klavier-Konzert in D-moll, den 42sten und 114ten Psalm, das Streichquartett in E-moll, „Serenade und Allegro giojoso", die Ouvertüre zu Ruy Blas, das Klavier-Trio in D-moll und den „Lobgesang" (Sinfonie-Kantate, zur Feier des 400jährigen Jubiläums der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig komponirt, und daselbst am 25. Juni 1840 zuerst aufgeführt). Auch die Vollendung des Paulus fällt in die Zeit seines ersten leipziger Winteraufenthaltes. Von näheren Lebensumständen und Vorfällen dieses Zeitraumes ist noch nachzutragen: daß er im J. 1836 von der Universität Leipzig die philosophische Doktorwürde erhielt, daß er sich im J. 1837 verheirathete (mit Cäcilie Jeanrenaud, zweiter hinterlassener Tochter eines reformirten Predigers in Frankfurt a. M.), und daß er im Sommer des Jahres 1841 vom König von Sachsen den Titel eines Kapellmeisters erhielt. Mehrfache Reisen behufs der Direktion von Musikfesten und der Aufführung seiner Werke fehlten natürlich auch nicht; u. a. war er zwei Mal wieder in England. — Noch im Sommer des Jahres 1841 berief ihn der König von Preußen als Kapellmeister nach Berlin, und hier war es, wo die Musik zu

Sophokles' „Antigone" entstand. Da er aber den gehofften Wirkungskreis in Preußens Hauptstadt nicht fand, so zog er es vor, seine bescheidenere Stellung in Leipzig zu behalten und widmete den Gewandhaus-Konzerten des Winters von 1841/42 wieder seine, wenn auch von mehreren Reisen unterbrochene Thätigkeit. — Das Jahr 1842 brachte die A-moll-Sinfonie, welche M. auch in London aufführte; dann fiel in dieses Jahr noch die Direktion des düsseldorfer Musikfestes (s. oben), eine Reise nach der Schweiz und ein Aufenthalt in Frankfurt. Vom 12. November an dirigirte er wieder die Gewandhaus-Konzerte ununterbrochen bis zu Ende des Winterhalbjahres 1842/43. — Im J. 1843 rief er das Conservatorium zu Leipzig in's Leben, bei welcher Anstalt er auch, so oft er in Leipzig war, als Lehrer fungirte, wurde nach der Enthüllung des durch seine Bemühungen möglich gewordenen Denkmals des großen Tonmeisters Joh. Seb. Bach Ehrenbürger der Stadt Leipzig und ging im Winter des obengenannten Jahres 1843 mit dem Titel eines königl. Generalmusikdirektors nach Berlin, wo ihm nun ein bestimmter Wirkungskreis angewiesen war, indem man ihm die Leitung der Kirchenmusiken im Dom, sechs großer Konzerte der Singakademie und der Sinfonie-Soiréen der königl. Kapelle übertrug. Vor seiner Uebersiedelung nach Berlin hatte er eine seiner schönsten und vollendetsten Tondichtungen, die Musik zum „Sommernachtstraum", welche auf Anregung des Königs von Preußen entstand, fertig gemacht; als Abschiedsgruß gleichsam ließ er die Leipziger noch seine neue Sonate für Klavier und Violoncello in D-dur hören. — Die Saison des Jahres 1844 sah M. wieder in London, wo er als Klavierspieler und Komponist die gewohnten Triumphe feierte; dann dirigirte er das pfälzische Musikfest in Zweibrücken, bei dem u. A. sein Paulus und seine Walpurgisnacht aufgeführt wurden, und im Herbst begab er sich nach Berlin zurück, wo er einige Sinfonie-Soiréen dirigirte. Trotz aller Auszeichnung und Huld, mit denen ihn der König überhäufte, vermochte er doch nicht in Berlin sich heimisch zu fühlen und begehrte Mitte November (1844) seinen Abschied. Er erhielt ihn in den gnädigsten und ehrenvollsten Ausdrücken, unter Belassung seines Titels als Generalmusikdirektor und eines ansehnlichen Theiles seines Gehaltes, den ihm der König fast aufnöthigte, unter der einzigen Bedingung, daß er zuweilen nach Berlin kommen und Etwas von sich aufführen möchte. Die Aufführung des Paulus, die er auf Verlangen des Königs noch einmal in der Singakademie leitete, bildete den Schluß von M's Thätigkeit in Berlin. Nächst der Sommernachtstraum-Musik ließ er dieser Stadt noch die auf des Königs Veranlassung komponirte Musik zu Racine's „Athalia" zurück. Von Berlin begab er sich nach Frankfurt a. M., um dort in Ruhe der Komposition zu leben: er legte die letzte Hand an sein prächtiges Violinkonzert, arbeitete an dem Oratorium „Elias" und an der Musik zum Sophokleischen „Oedipus auf Kolonos"; auch das Klaviertrio in C-moll, die letzten Lieder ohne Worte und sonstige kleinere Werke sind wohl dort entstanden oder vollendet worden. — Im August des Jahres 1845 langte M. wieder in seinem lieben Leipzig an, dirigirte mit Gade gemeinschaftlich die Konzerte der Saison von 1845/46 und erfreute das Publikum zum öftern mit seinen herrlichen Klaviervorträgen.

Das Jahr 1846 sah ihn anfangs Sommers als Dirigenten auf dem Musikfest zu Aachen; von da ging er nach Lüttich, wo ein zu einer kirchlichen Feier von ihm komponirtes „Lauda Sion“ aufgeführt wurde, und darauf dirigirte er einen Theil des deutsch-vlämischen Sängerfestes in Köln, für welches er Schillers Festgesang an die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben“ verfaßt hatte. Nach diesem Feste kehrte er noch einmal nach Leipzig zurück und reis'te dann um die Mitte des August nach England, um auf dem Musikfest in Birmingham seinen „Elias“ zu dirigiren. Das Oratorium wurde am 26. August zum ersten Male in der birminghamer Stadthalle aufgeführt und erregte einen grenzenlosen Enthusiasmus. Bei seiner Rückkehr nach Leipzig fühlte sich M. angegriffen, offenbar in Folge seiner übermäßigen Anstrengungen während des Sommers. Er betheiligte sich zwar abermals an der Leitung der Gewandhaus-Konzerte, allein von seinen neuen Kompositionen führte er in Leipzig Nichts auf und mit den älteren hielt er sehr zurück. Seine nervöse Reizbarkeit war so groß, daß ihm der Arzt das öffentliche Spielen untersagte. Oft klagte er über heftiges Kopfweh. Dessenungeachtet leitete er die letzten Proben zum Paulus und die Aufführung selbst, welche am Charfreitag 1847, die letzte unter seiner Direktion, in der Paulinerkirche stattfand. Seine größere Zurückgezogenheit von derartigen öffntlichen Leistungen rechtfertigte er gegen seine Freunde damit, daß er seine jetzige Mußezeit benutzen müsse, um zu komponiren. Bis zu seinem 40sten Jahre müsse er noch arbeiten, dann wolle er ruhen. Gleichwohl ging er unmittelbar nach der Aufführung des Paulus in Leipzig nach England, um in London seinen Elias drei Mal zu dirigiren (Ende April). Dann gab er in einem philharmonischen Konzerte (am 11. Mai) noch seine Musik zum Sommernachtstraum und spielte zum Entzücken Aller Beethovens Klavier-Konzert in G-dur mit improvisirten Kadenzen. Auf seiner Rückreise traf ihn in Frankfurt, wo er die Seinigen zu finden sich freuete, wie ein Schlag aus heiterm Himmel die Nachricht von dem plötzlichen Tode seiner heißgeliebten Schwester Fanny, verehlichten Hensel. In neuer schöpferischer Thätigkeit suchte und fand er jetzt Trost für seinen großen Schmerz. Einen Theil des Sommers hielt er sich in Baden-Baden auf, dann begab er sich nach der Schweiz und ließ sich mit seiner Familie in Interlaken häuslich nieder. Im Anschauen der großartigen Schweizer-Natur gewann er bald die alte Stärke seines Geistes wieder. Oft arbeitete er ganze Tage lang ununterbrochen. Ein neues Oratorium „Christus“ und eine Oper „Loreley“, zu der ihm Emanuel Geibel den Text geschrieben hatte, waren die beiden Hauptwerke, denen er die meiste Thätigkeit widmete. (Beide sind leider nicht vollendet; was davon an einzelnen Nummern fertig ist, liegt jedoch im Druck vor). Im September kehrte er in ziemlich heiterer und ruhiger Stimmung nach Leipzig zurück; aber ein achttägiger Aufenthalt in Berlin bei seinen Geschwistern riß die kaum vernarbte Wunde wieder auf. Doch schien er ziemlich gefaßt, als er wieder in Leipzig eintraf. Am 9. Oktober brachte er einer ihm befreundeten Künstlerin ein neues Heft seiner Lieder, darunter das Nachtlied von Eichendorf „Vergangen ist der lichte Tag“, — seine letzte Komposition. Während die Freundin ihm auf seinen Wunsch einige dieser Lieder

sang, wurde er von einem plötzlichen Schwindel befallen, so daß er nach Hause und zu Bett gebracht werden mußte. Heftiger Andrang des Blutes nach dem Kopfe, wobei Hände und Füße erstarrten, waren böse Zeichen. Doch halfen ihm des Arztes schnell und kräftig angewandte Mittel über diesen Anfall hinaus. Gegen Ende des Oktobers schien die Krankheit gehoben und er fuhr und ging wieder aus. Nachmittag am 28. Oktober jedoch, nachdem er mit seiner Gattin einen Spaziergang gemacht, auch mit Appetit zu Mittag gespeis't hatte, traf ihn ein heftiger Rückfall, den der herbeigerufene Arzt für einen Nervenschlag erklärte. Zwar erhielt er nach einem Aderlasse das Bewußtsein wieder, konnte aber nur in abgebrochenen Sätzen über heftigen Kopfschmerz klagen. Dazwischen hatte er ruhige Momente, auch zuweilen sanften Schlaf. Aber am 3. November wiederholte sich der Schlaganfall und von diesem Momente an kannte er Niemand mehr. So lag er, umgeben von seiner Familie und einigen Freunden, bis zum 4. November Abends 9 Uhr 24 Minuten, wo er seine reine, große Seele mit einem tiefen Seufzer aushauchte. Allgemein war die Trauer in Leipzig um den geliebten Meister und am 7. November wurde eine ergreifende Todtenfeier veranstaltet; viele Städte Deutschlands sowohl wie des Auslandes folgten diesem Beispiele. Die Leiche des Verewigten selbst wurde zur Beerdigung nach Berlin gebracht. — (Ausführlicheres über M's Leben s. in „Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde. Von W. A. Lampadius", Leipzig, 1848, und die danach gearbeitete Biographie in „Die Komponisten der neuern Zeit. In Biographieen geschildert. Von W. Neumann", Theil I., Kassel, 1854; ein thematisches Verzeichniß seiner sämmtlichen in Druck erschienenen Kompositionen ist bei Breitkopf & Härtel herausgekommen). — Bei Gelegenheit der Feier von M's 50jährigem Geburtstag (am 9. Februar 1859) hat Lobe in der Zeitschrift „Die Gartenlaube" einen Aufsatz veröffentlicht, dem wir zum guten Beschluß unsres Artikels Einiges über M. den Künstler und Menschen entnehmen: „Wurde Mendelssohn vom Leben Alles gewährt, was ein Talent schnell bilden kann, so hatte ihm die Natur alle Eigenschaften zu einem großen Künstler in seltnem Verein geschenkt. Ein scharfes Begriffsvermögen machte ihm alles Lernen zum leichten, angenehmen Spiel. Dazu kam ein unglaublich treues Gedächtniß. In Berlin — um nur ein Beispiel anzuführen — hatte er dem Flötisten Guillou ein Konzertstück auf dem Klavier begleitet. Acht Tage nachher wurde dieser in einer Gesellschaft aufgefordert, es zu wiederholen, was er abschlug, da er die Begleitungsstimme nicht bei sich habe. M. erbot sich, dieselbe aus dem Gedächtniß zu spielen, und that es richtig von Anfang bis zu Ende, zur höchsten Verwunderung des Franzosen. Die schwierigsten Sachen von Bach, Beethoven, Hummel u. s. w. spielte er öffentlich ohne Noten, und fast alle größeren Werke, wie die Opern von Gluck, Mozart, Weber u. A. hatte er so fest im Gedächtniß, daß er sie auswendig am Klavier mit völliger Sicherheit begleitete. Eben so glücklich waren seine Anlagen zu körperlichen und mechanischen Thätigkeiten. Zu welcher Virtuosität er es auf Klavier und Orgel gebracht, ist bekannt; auch Violine und Viola spielte er. Und nie hat es für ihn langer und anstrengender Uebung dazu bedurft. Die Fertigkeiten bildeten sich bei ihm in reißender Schnelle

und wie von selbst aus.... Die große Anzahl von bedeutenden Werken, welche er in seinem kurzen Leben zu Tage gefördert, würde schon merkwürdig sein, wenn er sich in stiller Muße und ausschließlich nur der Komposition überlassen hätte. Wahrhaftiges Erstaunen muß aber diese Fruchtbarkeit erwecken, wenn man an die mannichfaltigen anderen Thätigkeiten denkt, denen er sich unterzog, an die vielen Reisen, die er als Knabe, Jüngling und Mann unternahm, an die vielen Direktionsgeschäfte bei auswärtigen Musikfesten und bei den leipziger Gewandhaus=Konzerten, an die Gesellschaften, namentlich musikalische, denen er sich gern hingab, an die Besuche so vieler Reisenden, die ihn persönlich kennen lernen wollten, an die vielen Einsendungen junger Komponisten, die um sein Urtheil über ihre Versuche baten, an die fast ununterbrochen einlaufenden Briefe, von denen er, gleich Humboldt, keinen unbeantwortet ließ... Indessen verschwindet das Räthselhafte dieser außerordentlichen Produktivität bei näherer Kenntniß seines Wesens. Zuerst besaß er von frühester Jugend an eine ungewöhnliche Lebhaftigkeit und Reizbarkeit wie des Geistes so des Körpers. Er konnte keinen Augenblick unbeschäftigt bleiben; der Thätigkeitstrieb war in außerordentlichem Grade bei ihm vorhanden; — so war ihm das Arbeiten zur gebieterischen Nothwendigkeit geworden. Und obwohl von zartem Organismus, war er doch einer außerordentlichen Ausdauer fähig. Nun sind ja die Geistesoperationen nicht an die Stube und den Arbeitstisch gebunden; das geistige Werkzeug, sein Gehirn, hat der lebende Mensch immer bei sich, er kann also seine Fantasie und seine Gedanken überall, an jedem Ort und zu jeder Zeit in's Spiel setzen. So arbeitete M. oft in Momenten, wo Andere ihn scheinbar unbeschäftigt glaubten. Wie bei Mozart, waren daher auch bei M. die Reisen keine Abhaltungen vom Komponiren. Sie beförderten vielmehr dasselbe, und Manches, was er zu Hause schnell niederschrieb, hatte er fertig im Kopf mitgebracht, da sein eisernes Gedächtniß ihm Alles, was er behalten wollte, treu aufbewahrte. Die Haupteigenschaft jedoch, welche ihm so viele und so vielerlei abwechselnde Thatäußerungen möglich machte, war die Gabe und Kraft, sich, wo und wann immer er wollte oder mußte, augenblicklich ganz und ausschließlich nur auf den Gegenstand zu fixiren, den er eben vornahm. Verbindet sich mit dieser Kraft der Wille, jede Stunde zu benutzen, mit irgend einer nützlichen und nöthigen Thätigkeit auszufüllen, so ist die enorme Summe von bedeutenden Thaten und Hervorbringungen erklärt, durch welche Geister wie Napoleon, Humboldt u. A. und so auch M. die Welt in Erstaunen setzten. Was nun den Werth der M'schen Werke betrifft, so darf man seine besten unbedenklich unter die besten überhaupt rechnen, welche bis heute die musikalische Welt kennen gelernt hat". — Nachdem nun Lobe zum Beweise seines eben Gesagten M's Oratorien und Ouvertüren angeführt hat (denen der Redakteur dieses Artikels noch den Lobgesang, die Walpurgisnacht, das Violin=Konzert, den 42sten Psalm, das Klavier=Konzert in G-moll, die beiden Trio's in D- und C-moll, viele der Lieder mit und ohne Worte, die vierstimmigen Männerlieder, und vor allen Dingen die Sommernachtstraum=Musik anfügen muß), kommt er darauf zu sprechen, daß neben dem vielen Hochbedeutenden M. doch auch Vieles geliefert habe, was nicht eigentlich vom Genius

eingegeben und mehr vortrefflich der Form als dem Inhalte nach zu nennen sei, und erklärt das aus der Methode von M's Schaffen überhaupt. „Mendelssohn theilte nämlich den Glauben", fährt Lobe fort, daß der Künstler keinen Tag ohne Pinselstrich vorüberlassen dürfe, um nicht aus der technischen Uebung zu kommen. War er nun zwar im Ganzen sehr streng gegen seine Arbeiten und hielt er manche geringere darunter zurück, so konnte es doch nicht fehlen, daß die formelle Vollendung, welche er jeder seiner Kompositionen eben wegen seiner großen technischen Ausbildung zu ertheilen wußte, ihn zuweilen über ihren höhern ästhetischen Werth täuschte, und er mehr hineinzuschaffen zu haben glaubte, als Andere davon herauszuhören vermochten. Es versteht sich, daß der Begriff „geringer" bei seinen Werken nur im Vergleich mit seinen besten Werken gelten soll. Denn im gewöhnlichen Sinne hat er keine geringen Werke veröffentlicht. Seine relativ geringsten haben immer noch mehr Werth, als manche neuere, deren Urheber es ihm gleichzuthun oder ihn gar zu übertreffen meinen. Was M. ferner und besonders hochstellt, ist die Eigenthümlichkeit seiner Musik, die er noch zu offenbaren vermochte, nachdem so viele Meister alle Seiten der musikalischen Kunst und alle Stylweisen bereits ausgebeutet und erschöpft zu haben schienen. Es ist M. kein Meister nachzuweisen, dessen Weise er genau nachgeahmt hätte. Seine Gedanken sind durchaus nur seinem eigenen Kopfe entsprungen, tragen nur sein und keines andern Komponisten Gepräge. Die Eigenschaften seiner Kompositionen kann man etwa folgendermaßen charakterisiren: Feuer, aber ein verklärtes, nicht jenes wilde, rohe, fessel= und formlos nach allen Seiten hin ausschlagende und prasselnde; Schwung, der in mehrfachen Graden sich steigert, niemals aber in kreischenden Lärm überschlägt; Zartheit und Anmuth, ohne Süßlichkeit; Humor in mäßigem Grade, aber ohne launenhafte, plötzliche, unvermittelte Uebergänge; ein elegisches Element; viele feine polyphon ausgearbeitete Miniaturzüge; eine blühende Colorirung der Zeichnung, und manche erst durch ihn gebrachte originelle Instrumentalmischungen und Effekte; eine klare, überall faßliche Konstruktion der Gedanken, durch festgehaltene Entwickelung aus wenigen Hauptzügen (thematische Arbeit) leicht und übersichtlich ausgeprägte Form; und endlich — Adel der Gedanken. Man kann M. in gewissem Sinn den letzten Repräsentanten und Anhänger der klassischen Kunstmaximen nennen. Und das muß hoch angeschlagen werden in einer Zeit, wo das Festhalten daran in der Meinung einiger Nachfolger schon als ein zweifelhaftes Verdienst, ja wohl gar als Beweis mangelnder Genialität zu gelten begann, wozu Beethovens letzte Werke den vorzüglichsten Anlaß gaben, die aus dem Gebiete des Klassischen heraus schon, wenn auch verhältnißmäßig nur noch in selteneren Momenten, in das Hyperomantische hinüberstrebten und streiften.... — Was M. als Orchesterdirigent geleistet, steht in zu gutem Andenken, um einer breitern Auseinandersetzung zu bedürfen. Die Sicherheit seiner Taktgebung, das Eindringen in die feinsten Züge der Meister, die Gabe, sie durch Rede, Haltung, Auge und lebendiges Spiel seines geistreichen Antlitzes der ganzen Masse der Ausführenden gleich einem elektrischen Strome mitzutheilen, steht unübertroffen da. Auch als Klavier=Virtuos zählte er län=

gere Zeit zu den ersten mit. An Fertigkeit wurde er später von Einigen übertroffen, an geistreicher Wiedergabe der Intentionen hingegen ist er von Wenigen erreicht worden. Wahrhaft bewundernswerth war, was er im Prima-vista-Spielen zu leisten vermochte. Die vollständigsten Partituren las und spielte er, ohne zu stocken, beim ersten Mal, als läge ein einfacher und leichter Klavierauszug vor ihm. — Es giebt eine Anzahl von Sätzen, die von Geschlecht zu Geschlecht als unbestreitbare Wahrheiten übernommen und ohne Prüfung hartnäckig fortgeglaubt werden, so viele offen vorliegende Thatsachen auch das Gegentheil davon predigen. Darunter gehört u. A. der Ausspruch, daß das wahre Talent sich Bahn breche durch alle Hindernisse, ja daß diese zur Förderung desselben nöthig seien, indem ohne ihre treibende Kraft die Anlagen ihre volle Ausbildung nicht gewonnen haben würden. Das Leben M's straft wenigstens die Allgemeingültigkeit dieser Meinung gründlich Lügen. Von ihm hielt das Schicksal alle hindernden Umstände sorgfältig fern, nnd es ist nicht abzusehen, wie er bei Armuth, mangelnder Lehre und sonstigen widerwärtigen Verhältnissen sein angeborenes Talent auf eine höhere Stufe getrieben haben sollte. Man vergißt das gleiche Umstände auf verschiedene Charaktere unmöglich gleiche Wirkungen hervorbringen können. „Was dem Einen nützt, schadet dem Andern" ist auch ein Allgemeinspruch, jedenfalls ein begründeterer als der obige. Welche Hindernisse haben denn Raphaels, Göthe's u. A. Genie befördert? Daher sagt Letzterer auch von Tiedge: „Und ich wollte wetten: wenn der gute Tiedge ein besseres Geschick hätte, so hätte er auch bessere Gedanken". Ebenso wie den vorigen widerlegt das Beispiel M's einen andern, bei Vielen in hohem Ansehen stehenden Satz, nämlich den: der Künstler findet Anerkennung erst nach seinem Tode. Von Angriffen des Neides blieb freilich auch M. nicht verschont, im Ganzen aber hat er den Ruhm noch bei seinen Lebzeiten in vollen Zügen genossen. Und das ist leicht erklärlich. Seine musikalischen Gedanken und Bilder waren zwar immer neu und eigenthümlich, aber sie erschienen überall in klaren, durchsichtigen und faßlichen Formen. Er komponirte nach den besten, allgemein anerkannten Grundsätzen der Kunst, nicht nach neuen Systemen, die in ihren Principien noch zweifelhaft, in ihrer praktischen Ausführung noch unreif sich vorgestellt hatten. Wir wollen das Hinausstreben über die Kunstideen einer Gegenwart nicht verwerfen. Es wäre ja ohne diese bewegende Kraft niemals ein Fortschritt bewirkt worden. Wird das wahre Genie von ihr getrieben, so kann sie Großes leisten. Da sie aber auch von jedem Aftergenie als das Agens seiner unreifen Geburten vorgeschoben wird, da sie selbst das wahre Genie viel öfter auf falsche als auf richtigere und bessere Wege führt, wie die Geschichte aller Künste lehrt: so ist das Publikum nicht zu schelten, wenn es seinem natürlichen Gefühle folgt, Produktionen die ihm nicht behagen, mit Mißtrauen empfängt, zumal als sich solche wohl gleich als überschreitende, aber nicht eben so entschieden als schönere darstellen. Daher muß es Geister geben, die inmitten solcher gährenden Epochen das anerkannt Gute festhalten, und zeigen, daß auch innerhalb der gewohnten Formen immerfort neue und schöne Gedanken erzeugt werden können. Zudem ist es noch eine Frage, welche von beiden Strebungen die

schwierigere ist, ob die, welche sich von den Regeln entfernt, um originell zu werden, oder die, welche innerhalb der Regeln anmuthige und eigenthümliche Gedanken schafft. Uns scheint es eine genialere Kraft zu bedingen, die Gegenwart in gebräuchlichen Rahmen durch neue Bilder zu fesseln, als nach selbst ersonnenen Principien, und mit danach geständlich noch unreifen, gährenden Bildungen, die berechtigt, aber auch nicht berechtigt sein können, aufzutreten.... — Das Privatleben M's war, wie seine Kompositionen, gediegen und geregelt. Wenn er seine Arbeit verlassen hatte, lebte er seiner Familie und einem kleinen Kreise werther Freunde. Feine Gesellschaft, die geistige Unterhaltung bot, liebte er. Für das Wirthshausleben hatte er keinen Sinn. — Gegen seine Kunstgenossen war er gefällig; Kunstjüngern stand er mit Rath und That jederzeit bei. Mit seinen pekuniären Mitteln hielt er Haus, doch war er weit entfernt damit zu kargen. Wo es Noth that, war er zur Hülfe stets bereit, und scheute selbst bedeutende Opfer nicht. Erst nach seinem Tode sind rührende Züge von Unterstützungen bekannt geworden, die er im Stillen gespendet hatte".

Mendelssohn=Bartholdy, Fanny, nachherige Frau des Hofmalers Hensel in Berlin, die geistesverwandte Schwester des vorhergehenden großen Tonkünstlers. Sie wurde am 14. November 1807 in Hamburg geboren und bildete sich nachgehends zu einer vortrefflichen Klavierspielerin und gewiegten Komponistin; in letzterer Eigenschaft hat sie sich auch in weiteren Kreisen durch ihre im Stich erschienenen geist= und gemüthvollen Lieder ohne Worte und sonstige Klavierstücke, durch ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello, Lieder und Gesänge (ein= und mehrstimmige) u. s. w., bekannt gemacht. Gestorben ist die liebenswürdige und talentvolle Frau ganz plötzlich am 14. Mai 1847, während sie am Flügel saß und mit Freunden und Freundinnen eine Probe abhielt zu der Aufführung der von ihr komponirten Chöre des zweiten Theils von Göthe's „Faust".

Mendes, Manoël, ein portugiesischer Komponist und Musikschriftsteller, der von seinen Landsleuten ungemein geschätzt und zu Evora um die Mitte des 16ten Jahrhunderts geb. war. Anfangs fungirte er als Kapellmeister zu Portalegre, kam aber dann in gleicher Eigenschaft nach seiner Vaterstadt Evora, wo er im J. 1605 starb. Mehrere tüchtige portugiesische Tonsetzer verdanken ihm ihre Ausbildung. — In Mscrpt. hat M. Kirchenstücke verschiedener Art und auch einen Traktat „Arte de Canto chão" (über den Kirchengesang) hinterlassen.

Menestrels, oder Menetriers (spr. Menehtrjeh), engl. Minstrels (deutsch eigentlich Balladensänger), vom franz. menestrier (spr. Menehtrjeh), welches wieder abstammt vom neulat. ministerialis, d. h. ein Adliger, welcher Hofdienste thut, waren zu den Zeiten der Chevalerie diejenigen, welche die Melodien zu den Liedern der Dichter (Troubadours) lieferten. Oefters trugen sie auch diese Melodien selbst vor, gewöhnlich aber die Dichter, die in dem Falle dann Chanterres (spr. Schangterr') hießen, und von den Jongleurs (s. d.) begleitet wurden. In England war der Name erst seit der normännischen Eroberung gewöhnlich. Die M. sind als die Nachfolger der alten Barden und Skalden anzusehen, die Dicht= und Tonkunst zugleich übten und selbstgedichtete Lieder zur

Harfe absangen. Die skandinavischen Völker verehrten ihre Kunst als etwas Göttliches, die Ausüber dieser wurden für heilig gehalten, sie waren Begleiter der Könige, und überall wurden sie mit Ehrenbezeugungen und Geschenken überhäuft. Als die Sachsen das Christenthum angenommen hatten, verlor sich in dem Maße, wie die Wissenschaften sich verbreiteten, diese rohe Bewunderung, und die Dichtkunst war nicht länger auf einen Stand beschränkt, Dichter und Sänger (Menestrels) wurden 2 Personen. Dichtkunst ward ohne Unterschied von allen durch Wissenschaft Gebildeten betrieben, und viele von den beliebtesten Volksgesängen wurden in den Klöstern gedichtet. Jedoch fuhren die Menestrels fort, einen eigenen Stand zu bilden und sie erwarben sich ihren Unterhalt dadurch, daß sie in den Häusern der Großen zur Harfe Lieder absangen. Hier wurden sie noch immer gastfreundlich und ehrenvoll aufgenommen, und es blieben ihnen manche Auszeichnungen, die den Barden und Skalden ein so großes Ansehen gaben. Im vierten Jahre der Regierung Richards II. (1381) errichtete Johann von Gaunt zu Tutbury in Staffordshire einen Gerichtshof der Menestrels (Court of Minstrels) mit der Vollmacht, innerhalb 5 benachbarter Grafschaften den Menestrels ihre Gesetze zu geben, ihre Streitigkeiten zu schlichten und diejenigen zu verhaften, die vor dem Gerichtshofe, der jährlich am 16. August gehalten wurde, zu erscheinen sich weigerten. Ein Freiheitsbrief gab ihnen das Recht, einen König der M. (der auch König der Musik und Geigerkönig hieß) sammt 4 Beamten zu ernennen, die das Präsidium führten. Diese wurden jährlich mit vielen Feierlichkeiten gewählt. Gegen Ende des 16ten Jahrhunderts hatten die M. alles Ansehen verloren und waren in der öffentlichen Meinung tief gesunken, so daß 1597 die Königin von England eine Verordnung erließ, nach welcher umherstreifende M. als Landstreicher bestraft werden sollten. Und seit dieser Zeit wird ihrer nicht mehr gedacht.

Menestrier oder **Menetrier**, (spr. Menehtrjeh), Claude François, ein gelehrter Jesuit, geb. zu Lyon am 10. März 1631, war nach Beendigung seiner Studien Professor der Humaniora zu Chambery, Vienne in der Dauphiné und Grenoble, wurde dann nach Lyon berufen, um daselbst die Rhetorik zu lehren und folgte endlich im J. 1667 dem Pater Labbe im Amte als Bibliothekar zu Paris, woselbst er am 21. Januar 1705 starb. — Von seinen Schriften sind hier zu nennen: „Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre" (Paris, 1682); „Des représentations en musique, anciennes et modernes" (Paris, 1687). Diese Schriften enthalten viel scharfsinnige Forschungen und geistreiche Auseinandersetzungen.

Mengal, (spr. Manggal), Martin Joseph, geb. zu Gent am 27. Januar 1786, erhielt von seinem Vater den ersten Musikunterricht und wählte nachgehends das Horn zu seinem Hauptinstrumente. 1804 trat er in das Conservatorium zu Paris und wurde daselbst im Hornblasen ein Schüler von Fred. Duvernoy, sowie in der Harmonielehre von Catel. In die Musik der kaiserlichen Garde eingetreten, machte er die Feldzüge des Jahres 1805 und 1806 mit, nahm 1807 seinen Abschied, und ergab sich wieder seinen unterbrochenen musikalischen Studien. Um dieselbe Zeit wurde er als erster Hornist im Orchester des

Odeon-Theaters angestellt, vertauschte aber 1812 diese Stelle mit einer beim Theater Feydeau, die er 13 Jahre lang verwaltete. Darauf übernahm er die Direktion des Theaters in Gent, machte aber so schlechte Geschäfte, daß er das Unternehmen einem Andern überlassen mußte und nur noch als Musikdirektor fungirte. Nach der Revolution von 1830 ging er in gleicher Eigenschaft nach Antwerpen, dirigirte daselbst bis ins Jahr 1832 und kam dann als Theater-Musikdirektor nach dem Haag. 1835 wurde er endlich an das neu errichtete Musik-Conservatorium in Gent berufen, und gest. ist er am 4. Juli 1851. — Von M's Kompositionen kennt man: die Opern „Une Nuit au Château“, „L'Ile de Babilary“, „Un jour à Vaucluse“; die Musik zum Drama „Les Infidèles“; Militärmusiken; Streichquartette und Trio's; Quartette und Quintette für Blasinstrumente; Konzerte und Fantasien für Horn; Duette für Harfe und Horn; viele Romanzen u. s. w.

Mengal, Jean, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, zu Gent im Mai des Jahres 1796 geb., erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, wurde aber dann auf dem Horn ein Schüler seines Bruders. 1811 trat er ins pariser Conservatorium, woselbst Domnich seine weitere Ausbildung auf dem Horn leitete, und erhielt 15 Monate später den ersten Preis. Nach dieser Zeit war er einige Jahre lang als Hornist im Orchester der italienischen Oper, kam aber 1820 in das der großen Oper und fungirte Ende der 30er Jahre daselbst noch als Solo-Hornist. — Gedruckt sind von ihm mehrere Fantasien und Solo's für Horn.

Mengel, Georg, zu Bamberg im Anfang des 17ten Jahrhunderts geb., lernte schon frühzeitig Musik, trat aber dann in Militärdienste, und stieg zum Grade eines churbaierischen Hauptmanns empor. 1640 nahm er seinen Abschied und trat beim Bischof von Bamberg als Kapellmeister in Dienste. — Bekannt sind von ihm Psalmen und sonstige geistliche Gesänge.

Mengozzi, Bernardo, geb. zu Florenz im J. 1758, machte daselbst seine ersten musikalischen Studien und ging dann nach Venedig, wo er in der Gesangskunst von Pasquala Potenza, einem Sänger an der Markuskirche, unterwiesen wurde. Darauf sang er auf mehreren italienischen Theatern, und 1786 ging er mit seiner Frau, einer geborenen Benini, nach London. Das Jahr darauf kam er nach Paris, ließ sich mit Erfolg in den von der Königin Maria Antoinette veranstalteten Hof-Konzerten hören und wurde auch bei der vortrefflichen italienischen Oper des Théâtre de Mousieur engagirt, wo er mit Beifall neben Mandini und Viganoni wirkte. Während der Revolutionswirren gab M. in Paris Gesangunterricht und schrieb verschiedene Opern und Operetten. Bei der Gründung des Conservatoriums wurde er an dieser Anstalt als Gesangprofessor angestellt und machte sich besonders verdient um die Zusammentragung der Materialien zu der großen Gesangschule des Conservatoriums, deren Vollendung er aber nicht mehr erlebte, indem er schon im März des Jahres 1800 starb. — Seine Opern sind: „Gli Schiavi per amore“, „L'Isola disabitata“, „Les deux Visirs“, „Une Faute par amour“, „Aujourd'hui“, „Isabelle de Salisbury“, „Le Tableau parlant“, „Pourceaugnac“, „L'Amant jaloux“,

„Selico", „Brunet et Caroline", „La Dame voilée", „Les habitans de Vaucluse".

Meno, (ital.) = weniger; steht immer mit anderen Kunstwörtern zu deren näherer Bestimmung zusammen, z. B. meno forte = weniger stark (nämlich als vorher), meno allegro = weniger schnell. Wenn man das Wort abkürzen will, so thue man dies nicht, indem man m. schreibt; denn dieses kann leicht mit mezzo verwechselt werden und man versteht z. B. unter mf eher mezzo forte (halb stark) als meno forte. Der größern Sicherheit wegen schreibe man das Wort ganz aus, oder kürze es men. ab.

Menschenstimme, s. Stimme und als Orgelregister Vox humana.

Mensur, von dem lat. mensura — Maaß, ein Kunstausdruck, der in verschiedener Bedeutung in der Musik vorkommt. 1) versteht man darunter das Zeitmaaß, also beim Vortrag eines Tonstückes die genaue Bestimmung oder Eintheilung der Zeit, in welcher jede Note einer gewissen Notengattung ausgeführt werden soll, und wodurch nicht allein die verhältnißmäßige Dauer aller übrigen Notengattungen, sondern auch die Dauer eines jeden Taktes, d. i. der Grad der Geschwindigkeit der Bewegung, in der Zeit bestimmt wird. Angenommen ein Allegretto im Viervierteltakt erfordert seinem ganzen innern und äußern Charakter zufolge eine Taktbewegung, bei welcher jedes Viertel die Zeit einer Sekunde einnimmt, so ist dieser Zeitraum das Maaß, die Mensur, nach welcher die ganze übrige Bewegung bestimmt wird: der ganze Takt dauert demnach 4 Sekunden, ein Achtel nur eine halbe Sekunde u. s. w. Die allgemeinen Bezeichnungen für die Bewegung eines Tonstückes, z. B. Allegro, Adagio, Presto u. s. w., und dann namentlich die besonderen, nach dem Metronom spezialisirten, nennt man zuweilen Mensur- oder Mensuralzeichen. — 2) kommt das Wort M. vor als das mathematische Verhältniß der Töne zu einander, also in dem Sinne von Intervall (s. d.). — Abgeleitet davon kommt dann 3) das Wort M. in der Instrumentalbaukunst vor als die mathematische Eintheilung der wesentlichsten Theile eines Instruments, sowohl im Verhältniß zu einander unter sich, als zu ihrer Wirkung. Hier ist der Ort, wo das Wort als terminus technicus feststeht und auch am häufigsten gebraucht wird. Die Blasinstrumentenmacher nennen M. a) das Verhältniß der Weite eines klingenden Rohrs zu seiner Länge, und bei Blasinstrumenten mit Tonlöchern dann b) noch das Verhältniß dieser Tonlöcher zum Rohre. Die Orgelbauer nennen dasjenige Maaß M., nach welchem die Länge und Weite einer Orgelpfeife ausgemittelt wird, oder die Proportion der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge und Weite und des Verhältnisses ihres Aufschnittes zu dem Pfeifenkörper selbst, bei einem gegebenen Tone. Man spricht daher auch von einer engen und weiten Mensur der Pfeifen, wenn nämlich diese eng, aber dann desto länger, oder weit, und dann desto kürzer sind. Die Saiteninstrumentenmacher befassen unter Mensur vornehmlich die verhältnißmäßige Länge der Saiten zu der Höhe und Tiefe der Töne, aber auch die Konstruktion des Resonanzbodens, bei Instrumenten mit Bunden, die Konstruktion dieser, die Entfernung der Saiten von einander u. s. w.

Die Klavierbauer begreifen unter M. die Bestimmung der Hammerlinie, Theilung der Stifte, Schweifung des Steges, Entwerfung der Stiftlinie, die Schränkung der Saiten, Eintheilung der Stimmnägel u. s. w. Das, was man speciell den Mechanismus des Klaviers nennt, die Tangente, der Hammer und sein Zubehör, ist nicht damit einbegriffen. — Wenn man bei Instrumenten von einer guten oder schlechten Mensur redet, so ergiebt sich, nach Obigem, der Sinn ganz von selbst. Unter kurzer oder langer, großer oder kleiner Mensur aber versteht man, daß der ganze Bau des Instruments groß und weit oder klein und eng zusammengehalten ist. Eine Geige von kurzer oder kleiner Mensur hat einen kleinern Körper als gewöhnlich, kürzern Hals u. s. w., kürzere Saiten, daher auch engere Spielart. Auf die Höhe oder Tiefe der Stimmung hat eine kleinere oder größere Mensur zwar keinen Einfluß, aber auf die Klangfarbe und Klangkraft. Diese ist offenbar bei weitem größer und voller, wenn die Mensur des Instruments größer ist.

Mensuralgesang, s. Mensuralmusik.

Mensuralisten nennt man diejenigen älteren Tonsetzer und Schriftsteller, welche auf die Einführung, Verbreitung und Verbesserung der Mensuralmusik (s. d.) einen besondern Einfluß ausübten.

Mensuralmusik, auch Mensuralgesang, musica mensurabilis oder mensurala. Unter diesen Benennungen ist die in bestimmte taktmäßige Ordnung gebrachte Musik zu verstehen, von dem Anbeginn des Taktwesens bis zu dessen Vollendung im 16ten und 17ten Jahrhundert. Genauer läßt sich Begriff und Periode der Mensur deswegen nicht fassen, weil es in der Natur der Musik liegt, daß sie niemals des Taktes oder doch eines zum Taktwesen führenden Rhythmus ganz entbehrt haben kann, und daß wiederum das Taktwesen zugleich mit der ganzen Kunstentwickelung sich nur allmählig entfaltet und vollendet haben muß, so daß man unmöglich einen bestimmten Moment als den Anfang, einen andern als die Vollendung angeben, oder auch nur sich hypothetisch vorstellen kann. Wohl aber sind in der Entfaltung des Taktwesens gewisse Stufen oder Perioden zu unterscheiden, die uns als wesentliche Wendepunkte gelten können, und in denen wir die Fortbildung der Musik in ihrem rhythmischen Theile uns deutlich zu machen wissen. Als erste Periode kann uns die Zeit gelten, wo sich die Musik noch ganz an den Rhythmus der Sprache (des Gesangstextes) hielt, und deshalb auch keine besonderen Zeichen für ihre Längen und Kürzen hatte und brauchte. So folgte die griechische Musik, und auch der Gesang der ältesten christlichen Kirche, der allbekannten Quantitätenordnung der Sprache und begnügte sich an den zweierlei Längen des alten prosodischen Zeitmaaßes. Allein eben jener rhythmische Grundzug im Wesen der Musik litt keinen langen Stillstand. Wenn es auch an urkundlichen Beweisen aus den ersten Jahrhunderten fehlt, dürfen, ja müssen wir doch annehmen, daß wenigstens in den freieren weltlichen Gesängen und Tanzweisen sich ein reicherer Rhythmus allmählig entfaltet habe, während die kirchlichen Gesänge, namentlich die Hymnen und sonstigen Gemeindelieder, bei den einfachsten prosodischen Formen stehen blieben. So entstand nun nothwendig zwischen Musikforschern und Sprachforschern eine Meinungsverschie-

denheit, die zunächst davon ausging, daß die Musiker feinere und zahlreichere Unterscheidungen der Zeitdauer im Gesange für nöthig fanden als die Metriker in der freien Poesie, was dann nothwendig auf die genaue Bestimmung und Bezeichnung der Zeitdauer (Geltung) und damit auf eine mannichfaltiger rhythmisirte Musik führte. Hiermit beginnt die zweite Periode, die der eigentlichen Mensuralmusik. In ihr tritt sogleich der älteste aufzufindende Gegensatz musikalischer Schreibart hervor, der Unterschied von musica plana (oder cantus planus) und musica mensurata; der cantus planus, gleich dem heutigen Choralgesange, begnügte sich (ausschließlich oder mit sehr seltenen Ausnahmen) mit zweierlei Tonlängen, und gab den meisten Silben gleiches Maaß, während die musica mensurata, durch den Drang reicherer Musikentfaltung hervorgerufen, und wiederum ihr höchst förderlich, ja unentbehrlich war. Daß aber ihre Kraft anfangs keineswegs ohne Anfechtung blieb, daß man den cantus planus vielfältig der kirchlichen Würde angemessener oder allein angemessen fand, ist aus der Mißbilligung Pabst Johanns XXII. abzunehmen, der gegen die Anhänger der neuen Schule eifert, die, auf Zeitmaaß bedacht, neue Weisen anstimmen, den ernsten, gleichmäßigen Gesang in semibreves und minimas auflösen, die Melodien mit Pausen zerschneiden u. s. w. — Wenn wir nun nach Obigem annehmen müssen, daß die Mensuralmusik nicht etwa die Erfindung eines Einzelnen in irgend einer bestimmten Zeit ist, sondern sich allmählig und ununterscheidbar herausgestaltet hat aus der vorherbestehenden prosodischen Rhythmik der Musik, so kann uns doch daran liegen, den Mann und Moment genauer zu wissen, in dem wir Neueren die erste bestimmte Kunde des neuen Musikwesens gefunden haben, in dem uns dasselbe erst geschichtlich geworden ist. Als jenen Mann, und sogar den Erfinder der Mensuralmusik hat man lange Johann de Muris angesehen, um so unbegreiflicher (wie Kiesewetter in der allg. mus. Zeitung, Jahrg. 30, über Franko von Köln erinnert), da dieser selbst auf einen frühern Autor verweis't. Dieser, in der That der erste uns bekannte Autor über die Mensur, ist Franko von Köln, dessen Lebenszeit Kiesewetter (a. a. O.) mit besseren Gründen als seine Vorgänger aus dem 11ten in die erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts setzt. Aber auch Franko ist keineswegs der erste Autor überhaupt, der sich mit Mensuralmusik beschäftigt hat; er selbst beruft sich auf viele alte und neue Vorgänger. Die musica plana (sagt er in der Einleitung zu seiner mus. et cantus mensurabilis) sei von einigen Philosophen schon hinlänglich abgehandelt und theoretisch von Boethius, praktisch von Guido, was aber die Tropen insbesondere betreffe, vom heil. Gregor erklärt; daher wolle er handeln „von der Mensuralmusik, welche er jedoch als der Musica plana untergeordnet betrachte". Nun finde er, daß Viele über Mensuralmusik zwar viel Gutes gesagt, aber in Anderm wiederum mangelhaft geblieben wären, oder gar gefehlt hätten. Ihr Gutes wolle er beibehalten, ihre Irrthümer beseitigen. Von diesen Vorgängern Franko's wissen wir nichts Näheres. Kaum können deren im 11ten und 12ten Jahrhundert existirt haben; gute Autoren dieser Zeit, Johann Cottonius, Engelbert (Abt von Admont), Vinc. Bellovacensis, behandeln das ganze Gebiet der Musik und erwähnen gar

nicht die Mensur. Von Franko selbst sagt uns ein alter Autor, daß er der erste anerkannte Schriftsteller über Mensur gewesen sei (s. Burney's Gesch., Thl. 2, S. 182); und so wird uns aus dieser Aeußerung sowohl, sowie aus der von Franko selbst ausgesprochenen Unterordnung der Mensuralmusik unter die plane klar, daß der zuvor angedeutete allmählige Entwicklungsgang des Mensuralwesens schon von den nahestehenden alten Autoren als der richtige bezeichnet, und daß die Mensuralmusik noch zu Franko's Zeiten nicht als nothwendige und unendlich reichere Entwickelung anerkannt, das Bewußtsein über sie noch im Entstehen war. Von der Mitte des 13ten Jahrhunderts an werden die Mensurallehrer häufiger. Wir nennen hier zunächst Walther Odington, Benediktinermönch von Evesham um 1240, wahrscheinlich Zeitgenosse und nächster Nachfolger Franko's, Hieronymus de Moravia, Predigermönch um 1260, den anonymen oder pseudonymen Verfasser eines dem Beda venerabilis zugeschriebenen Traktats de musica quadrata seu mensurabili, den Oxforder Mönch John von Tewksbury, der 1388 Quatuor principalia artis musicae schrieb und in der Ueberschrift des Kapitels vom Zeitmaaß (De figuris inventis a Francone, et de inventione minimae) auf Franko Bezug nimmt. Die minima hat Franko nicht gekannt; erst Odington führt eine Unterabtheilung der semibrevis, die bei Franko der kleinste tempus ist, auf, benennt sie minima, erklärt sie richtig, hat aber noch kein besonderes Zeichen dafür, oder vielmehr will es nicht einführen, um sich in der Bezeichnung keine Neuerung zu erlauben, da er es doch in der Sache selbst gethan. Die nächstfolgenden Lehrer sind Robert de Handlo mit einem (wie es scheint 1326 oder etwas früher geschriebenen) Commentar zu Franko: Regulae cum Maximis magistri Franconis cum additionibus aliorum Musicorum compilatae; dann (oder auch wohl vor ihm) Marchettus von Padua, da über die musica plana schon 1274, über Mensuralmusik aber (Pomerium in arte musicae mensuratae) zwischen 1309 und 1344 geschrieben und auf Franko als einen der älteren Lehrer der Mensuralmusik Bezug genommen hat. Ebenfalls in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts lehrt der schon erwähnte Johann de Muris, im Anfang des folgenden Jahrhunderts dessen Commentator, Prosdocimus de Beldomandis aus Padua. Zuletzt (mit Uebergehung Unwichtigerer) sind Franchinus Gafor und Johann Tinctor aus der letzten Hälfte des 15ten (und der ersten des 16ten) Jahrhunderts zu nennen. Hier fangen die Praktiker bereits an, von der übermäßig breiten Mensur, von dem tempus und modus (deren ersteres unter gewissen Vorzeichnungen und in der Perfektion bis 27, letzterer bis 81 Takte gelten konnte) abzugehen, den Noten eine bleibende gleiche Geltung zuzugestehen und das ganze vieldeutige und verwickelte Mensurwesen zu beseitigen. Josquin de Près und sein Schüler Adrien Petit (Coclicus) sind unter den Ersten, die das Gewirre der alten Mensur zerreißen. Letzterer warnt schon vor den Schriften der mathematischen Tonkünstler, die eine einfache Sache so verwirrt haben. In der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts ist schon das Mensurwesen, eine der entwickeltsten Materien der alten Musiklehre, so gut wie antiquirt, und hiermit die dritte Periode, die des neuern Takt-

wesens begonnen, die uns hier nicht weiter angeht. Auch hier ist an keinen präcisen Abschluß und Anfang zu denken. Wie das Mensuralwesen allmählig abfällt, so wächst das neuere Taktwesen allmählig hervor, und noch im folgenden Jahrhundert (selbst bei Lully) finden sich Spuren einer noch nicht überwundenen Unsicherheit. — Was nun endlich den Inhalt der Mensurallehre anbetrifft, so haben wir ihn zuvor schon als eine der verwickeltsten Materien der alten Musiklehre bezeichnen müssen. Er hat zudem nur für den Historiker, und zwar nur für die Periode des Mittelalters, Werth, und die wichtigsten Werke der Kunst sind uns erschlossen, ohne daß wir nöthig hätten uns in jenes Studium zu vertiefen. Daher dürfen wir uns hier nur mit einer allgemeinen Notiz begnügen. Die Mensuralmusik begann mit 4 Notengrößen, hatte aber schon seit Odington und John von Tewksbury deren fünf: maxima (oder duplex longa), longa, brevis, semibrevis und minima genannt. Anfangs bediente sie sich dazu geschwärzter oder gefüllter Notenköpfe; dann wurden dieselben Gestalten mit offenen Köpfen, dann offene und gefüllte Köpfe untermischt gebraucht in mannichfacher Weise und Werthveränderung. In der Mitte des 15ten Jahrhunderts waren diese Gestalten

oder

maxima, longa, brevis, semibrevis, minima

die üblichen, bei denen wir mit Uebergehung aller Neben- und früheren Gestaltungen stehen bleiben wollen. Man sieht in der brevis, semibrevis und minima die Urtypen zu unsrer Zweitakt-, Takt- und halben Taktnote. Allein die Mensurallehre blieb nicht, wie unsre Geltungslehre, dabei stehen, der Semibrevis den Werth von 2 Minimen, der Brevis den Werth von 2 Semibreven zu geben. Die Werthbestimmung oder Theilung der Semibrevis nannte sie Prolatio, und unterschied die Prolatio major, wonach eine Semibrevis 3 Minimen gälte, und die Prolatio minor, wonach sie nur 2 Minimen enthielte. In gleicher Weise unterschied sie an der Brevis das tempus (wieder Werthbestimmung oder Theilung) perfectum, wonach eine Brevis 3 Semibreven, und das tempus imperfectum, wonach sie nur 2 Semibreven hätte; endlich wieder den modus major, wonach eine Longa 3 Breven, und den modus minor, wonach sie 2 Breven enthielte. Diese verschiedenen Verhältnisse konnten mannichfach gemischt und verbunden werden. In der major prolatio temporis perfecti z. B. hatte eine Brevis 3 Semibreven, jede Semibrevis 3, also die Brevis 9 Minimen; in der major prolatio temporis imperfecti hatte die Brevis 2 Semibreven, jede dieser aber 3, also die Brevis 6 Minimen; in der minor prolatio temporis perfecti hatte die Brevis 3 Semibreven, jede dieser aber 2 Minimen; in der minor prolatio temporis imperfecti hatte die Brevis 2 Semibreven, die Semibrevis 2, also die Brevis 4 Minimen. Das Zeichen für alle diese Eintheilungsarten war Kreis und Halbkreis mit oder ohne Ziffer, mit oder ohne Punkt. Modus major und minor wurden mit

○3 und ○2,

major prolatio temp. perfecti und maj. prol. temp. imperfecti mit

⊙ und ⋶,

minor prol. temp. perf. und min. prol. temp. imp. mit

O und C

angezeigt; das Nähere und die mehrfachen Abweichungen müssen hier übergangen werden. Hiernächst bediente sich die Mensuralkunst des Punktes, aber ebenfalls in mannigfacher Bedeutung. Sie unterschied den punctus perfectionis, der die Note, hinter welcher er stand, aus einer imperfecten zu einer perfecten machte; den punctus additionis, der einer Minima (die weder perfect noch imperfect sein konnte, da sie nicht weiter getheilt wurde) eine um die Hälfte verlängerte Geltung gab (beide Punkte haben also gleiche Wirkung mit dem bei uns gebräuchlichen); endlich den punctus divisionis, der einer kleinern auf eine größere folgenden Note (z. B. einer Semibrevis, die auf eine Brevis folgt) beigefügt, bewirkte, daß sie der größern einverleibt, die Geltung der größern durch sie vermehrt ward wie bei uns durch Bindung, so daß dadurch eine imperfecte Note perfect, eine perfecte imperfect, jene von 2 auf 3, diese von 3 auf 4 Theilgrößen gebracht ward, z. B. eine imperfecte (2 Semibreven enthaltende) Brevis auf 3 Semibreven, eine perfecte (3 Semibreven enthaltende) Brevis auf 4 Semibreven. Verwickelter wurde das ganze Wesen durch die Zusammenfügungen verschiedener Töne und Geltungen in eine Notenfigur. Man bediente sich nämlich dazu 1) mannichfacher Figuren der plica und mannichfacher Gestaltungen der ligatura. Plica nannte man die besondere Gestaltung einer Longa, Brevis und Semibrevis (bei letzterer kam sie nur selten und nur in Ligaturen vor), wodurch die Note außer ihrem Tone den nächsten höhern oder tiefern mit andeutete, durch den man einen sanftern und vollkommnern Wohlklang in den vereinten Stimmen zu erreichen dachte. So deutete z. B. ein rechts an einer Brevis aufsteigender Strich, oder besser zwei aufsteigende Striche, deren rechter der längere war, eine aufsteigende; ein rechts abwärtsgehender Strich, oder zwei dergleichen, deren rechter länger war, eine absteigende Plica an u. s. w. Ligatur aber war die Verknüpfung oder Verschmelzung mehrerer einzelnen Noten zu einer einzigen Noten- und Tonfigur, für deren Eintheilung wieder verwickelte Regeln nothwendig wurden. — Die ganze oben angedeutete Lehre betraf nun bloß das Takt- oder Geltungswesen. Aber auch das Tempo sollte angedeutet werden, und dies geschah nach Ziffern nach der Weise unsrer Taktvorzeichnung und nach überaus verwickelten, zum Theil widersprechenden Regeln und Gewohnheiten der Proportionenlehre, die wir besser hier unberührt lassen, da sie schon zu Anfang des 17ten Jahrhunderts nur zu Räthsel-Kompositionen im Schwange war und, wie erwähnt, Josquin schon von ihren Spitzfindigkeiten (außer in einzelnen Werken, gleichsam zur Probe seines Könnens) befreiete. Man vergleiche über die ganze Lehre, außer den zum Theil angedeuteten Quellen, Burney's und Forkels Auszüge aus den Aelteren, Winterfeld in seinem „Gabrieli" und mehrere Mittheilungen Kiesewetters und Anderer in der leipziger allg. mus. Zeitung, u. s. w.

Mensuralzeichen, s. Mensur.

Mensurbrett, dasjenige Brett, auf welchem die Instrumentenmacher das Maaß der einzelnen, zur Mensur gehörigen Theile ihrer Instrumente vorgezeichnet haben, um schneller danach arbeiten zu können und nicht bei jedem neuen Instrumente die Mensur (s. d.) aufs Neue berechnen und einrichten zu müssen.

Mensurzeichen, s. Mensur.

Mente, Johann Friedrich, geb. zu Rothenburg an der Oder am 9. November 1698, erhielt von seinem Vater, welcher Zollverwalter und Organist war, den ersten Unterricht in der Musik, kam aber dann (1715) zu dem damals berühmten Universitätsmusiker Simon nach Frankfurt a. O. und verweilte bei demselben zwei Jahre. Dann besuchte er Dresden und Leipzig und ging von da nach Glauchau zu dem Organisten Meischner bei dem er den Kontrapunkt studirte. 1727 erhielt er den Ruf nach Liegnitz als Organist an der dortigen Frauenkirche und starb als solcher um 1760. — Von seinen vielen Kompositionen für Kirche und Kammer ist nur ein Gamben-Konzert zu Leipzig im Druck erschienen.

Menter, Joseph, ausgezeichneter Violoncell-Virtuos, geb. zu Teysbach bei Landshut in Baiern am 18. Januar 1808. Seine Erziehung, die eine sehr sorgfältige war, erhielt er zu Salzburg, Regensburg und Eichstädt, den Orten, nach welchen sein Vater, ein Finanzbeamter, nach und nach war hinversetzt worden. Schon als Knabe zeigte er Talent und Liebe zur Musik und erhielt demnach Unterricht auf der Violine; nachgehends jedoch fühlte er sich mehr zum Violoncello hingezogen, und der Vater schickte ihn zur Ausbildung auf diesem Instrument nach München, wo er des Hofmusikus Philipp Moralt Schüler wurde. 1829 erhielt er einen Ruf in die Kapelle des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen und 1833 wurde er in der münchner königl. Kapelle angestellt. Seine ausgezeichnete Technik, seinen schönen Ton und gebildeten Vortrag ließ er auf Kunstreisen in Deutschland, Oesterreich, der Schweiz, Holland, Belgien und auch England bewundern. Seit den ersten Mannesjahren schon brustleidend, starb der vortreffliche Künstler leider schon am 18. April 1856, bedauert von Allen, die ihn kannten. — Nachgelassene Kompositionen von M. sind bei André in Offenbach erschienen.

Menuet, nicht ganz richtig Menuett geschrieben (ital. menuetto oder minuetto), ursprünglich ein französischer, aus Poitou stammender, graziöser Nationaltanz, der in langsamem und gravitätischem Tempo sich bewegt. Die erste M. tanzte Ludwig XIV. mit einer seiner Maitressen 1653 zu Versailles, und die Musik dazu hatte Lully gemacht. Man findet diese M. in der leipz. allg. mus. Zeitung 1806, pag. 767. Sie steht, wie alle Menuetten, in einem mäßig geschwinden Dreiviertel-Takte, und hat zwei Reprisen, deren jede 8 Takte enthält, und in dem vierten Takte immer einen sehr merklichen Absatz macht. Die erste Reprise kann sowohl mit einer Kadenz in der Haupttonart, oder in der ihr zunächst verwandten Tonart, als auch mit der Halbkadenz der Haupttonart schließen. Um bei dem ganzen Tanze, dessen musikalischer Charakter reizender Anstand verbunden mit edler Einfachheit ist, der Musik mehr Mannichfaltigkeit zu geben, hat man mit der

Hauptmelodie noch eine zweite Melodie von der nämlichen Einrichtung verbunden, die mit jener wechselsweise vorgetragen wird, und zu welcher man gewöhnlich eine der nächstverwandten Tonarten wählt. Weil man ehedem die Hauptmelodie nur zweistimmig setzte, so bediente man sich später, grade um der noch größern Mannichfaltigkeit willen, bei der zweiten Melodie des dreistimmigen Satzes, und so erhielt diese gewissermaßen angehängte zweite M. den Namen Trio, aber auch Menuetto alternativo oder secondo. Auch bildete man mehrere verschiedene Arten von Menuetten aus, besonders bei den Franzosen. So hatten diese z. B. eine M. gentil, in welcher die langsamen Bewegungen der gewöhnlichen M. mit der raschen Anglaise ähnlichen wechseln; eine M. à la Vigano, à la Reine, à la Cour u. s. w. Diese alle aber unterschieden sich weniger in der Musik als in den Tanztouren, hatten künstlichere Pas und wurden daher meistens nur von Kunsttänzern ausgeführt. — Daß man die M. so wie andere Tanzmelodien in sog. Suiten und Parthien einzuschieben pflegte, war schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts eine alte Sitte. In der Mitte desselben fing man in Deutschland, wohin sich die M. schon im 17ten Jahrhundert übersiedelt hatte, jedoch auch an, in Sinfonien und mehrstimmigen Sonaten sie mit dem Trio eine besondere Abtheilung ausmachen zu lassen, und namentlich waren es Haydn und Mozart, die diese Sitte in Aufnahme brachten. Doch band man sich alsdann nicht streng an den Charakter der eigentlichen M., die zum Tanze gespielt ward, sondern wich sowohl im Tempo als im Rhythmus ganz davon ab. Jenes ward bedeutend schneller, und dieser ziemlich ganz der Willkühr anheimgegeben. Der Name M. kommt her von dem franz. menu (spr. menüh) — klein, zierlich, weil der Tanz mit kleinen, zierlich abgemessenen Schritten getanzt wurde. Jetzt ist er fast ganz außer Gebrauch und Mode gekommen; man lehrt ihn hie und da noch in Tanzstunden, weil er den Anstand befördert, auf Bällen und in Gesellschaften aber kommt er gar nicht mehr vor. — Zum Schluß führen wir noch an, daß es eigentlich richtiger wäre zu sagen: der M., indem er im Französischen le Menuet und im Italienischen il Menuetto heißt; der Usus aber hat die M. sanktionirt.

Menzel, Ignaz, berühmter Orgelbauer zu Breslau, arbeitete zu Anfang des vorigen Jahrhunderts gemeinschaftlich mit seinem Sohne, und hat mit diesem viele Orgelwerke verfertigt, welche sich vornehmlich in verschiedenen Kirchen Breslau's und anderer schlesischer Städte befinden.

Mercadante, Saverio, fruchtbarer italienischer Opernkomponist der neuern Zeit, nach Fétis nicht zu Neapel (wie man zumeist angegeben findet), sondern in dem apulischen Dorfe Altamura im J. 1798 geboren. Im 12ten Jahre seines Alters kam er nach Neapel auf das königl. Musik-Collegium S. Sebastiano, wo er zuerst sich meist der Instrumentalmusik befleißigte, dann aber auch unter Zingarelli's Leitung höhere Kompositionsstudien machte. Den ersten dramatisch-musikalischen Versuch machte er 1818 mit einer Kantate für das Theater del Fondo in Neapel; das Jahr darauf folgte seine erste für das San Carlo-Theater geschriebene Oper „L'Apoteosi d'Ercole“, welche Beifall hatte und der noch in demselben Jahre „Violenza e Costanza“ (Buffa-Oper für das Theater

image
not
available

image
not
available

image not available

image
not
available

neider ward
n Dresden
rere seiner
der Kritik
Mersenne,
ne) am 8.
s und la F
Meaux sein
hebräischen
Nevers, wo
ernannt
schaftlichen
und sich n
Hollands in
ptember 16
. — Die
n und F
en folgend
er beweis't
rmonie
les anci
1627);
rs choses
res scien
u quest
trologues
ini Mers
iner verm
jetzt ge
Harmoni
où il es
es disso
ts et d
rk (über
en zu
enne,
enthä
sich ab
Dinge
ne Urt
bereits
(P
über
„Cog

artis effectus admirandi, certissimis demonstrationibus explicantur“ (Paris, 1644). Mehr nebensächlich wird der Musik gedacht in: „Questions théologiques, physiques, morales et mathématiques“ (Paris, 1634) und in „Les mécaniques de Galilée, avec plusieurs additions, traduites de l'italien“ (Paris, 1634).

Merula, Orgelstimme, s. Dou.

Merula, Tarquinio, geb. zu Bergamo in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, war zuerst Kapellmeister und Organist an der Kirche Sta. Agata zu Cremona, und wurde dann (nach 1628) nach seiner Vaterstadt berufen, wo er an der Kathedrale ebenfalls in den vorbenannten Eigenschaften fungirte. 1640 war er noch am Leben. — Gedruckt sind von ihm Motetten, geistliche Konzerte, Kanzonen, Madrigalen, Cantaten, Messen, Psalmen u. s. w., in denen sich ein steifer, verkünstelter Kontrapunkt breit macht.

Merulo, Claudio, ein berühmter Orgelspieler und Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts und damals bekannter unter dem Namen Claudio di Correggio, weil er in Correggio, im J. 1532, geb. wurde. Als Chorknabe in seiner Vaterstadt erhielt er von Donati musikalischen Unterricht und wurde nachgehends (im J. 1557) Parabosco's Nachfolger als Organist an der Markuskirche in Venedig. Vorher jedoch (um 1556) hatte er in Venedig eine Notendruckerei errichtet, die mehrere seiner eigenen Werke nebst denen anderer Komponisten brachte und die er wahrscheinlich bis zum Jahre 1571 fortgeführt hat. Im J. 1584 vertauschte er seine Stelle an der Markuskirche mit der eines Hoforganisten des Herzogs von Parma, der den in ganz Italien berühmt gewordenen Künstler mit Ehren und Auszeichnungen überhäufte. Das präcise Datum seines Todes ist nicht anzugeben; doch muß man sein Ableben in die Jahre zwischen 1604 und 1609 setzen; in letzterem Jahre wenigstens erschien eine von M's Neffen herausgegebene Messen-Sammlung Claudio's, in deren Dedicationsepistel von diesem als von einem Verstorbenen gesprochen wird. — Gedruckt sind von M's Sachen: Motetten, Madrigalen, Messen, Litaneien, Toccaten und Ricercaren für die Orgel. In mehreren Kompositions-Sammlungen des 16ten Jahrhunderts findet man außerdem Arbeiten von ihm, und Winterfeld im 3ten Theile seines „Gabrieli“ hat eine Toccata von ihm mitgetheilt.

Mescal, ein ganz nach Art der sog. Panflöte aus mehreren Pfeifen, die aus Rohr verfertigt sind, zusammengesetztes türkisches Instrument. Von der gewöhnlichen Panflöte unterscheidet es sich nur dadurch, daß jedes Rohr nicht bloß einen, sondern mehrere verschiedene Töne von sich giebt, je nachdem man an der einen oder anderen Stelle hineinbläs't, da mehrere Oeffnungen hierzu an jedem Rohre angebracht sind.

Mese, der erste Ton des Tetrachords Synemmenon, oder der mittlere Ton des griechischen Tonsystems, der unserm kleinen a entspricht.

Mesochoros, (griech.), der in der Mitte des Chores steht. Dieser Ausdruck bezeichnete bei den Griechen die Person, die wir den Anführer oder Direktor nennen, der auch jetzt noch, um von allen Ausführenden gesehen zu werden, in der Mitte des Orchesters zu stehen pflegt.

image
not
available

image
not
available

image
not
available

Faden höher oder tiefer (länger oder kürzer) faßt, wird er eben so wohl das Zeitmaß bestimmen, als der Metronom. Ja es ist dabei nicht einmal eine ängstlich genaue Abmessung der Zolle nothwendig; denn eine ziemlich große Verschiedenheit (z. B. von 15" : 16") macht sich musikalisch noch gar nicht, und eine größere (z. B. von 15" : 17" oder 18") noch kaum fühlbar. — Hier folgt noch eine vergleichende Tabelle des Metronoms mit Webers Fadenpendel:

Metron.		Rheinl. Zoll.	Metron.		Rheinl. Zoll.
50	=	50	92	=	16
52	=	50	96	=	15
54	=	47	100	=	14
56	=	44	104	=	13
58	=	41	108*	=	12
60	=	38	112	=	11
63	=	34	116	=	10
66	=	31	120	=	9
69	=	29	126	=	8
72	=	26	132	=	7½
76	=	24	138	=	7
80	=	21	144	=	6½
84	=	19	152	=	6
88	=	18	160	=	5

(das Nähere in Webers Theorie der Tonsetzkunst, [3te Aufl.], Bd. I., S. 90). Endlich sind noch die vereinfachten Mälzel'schen Metronome zu erwähnen, wie sie z. B. Breitkopf & Härtel in Leipzig verfertigen. Es ist bei ihnen das Räderwerk weggelassen und statt dessen dem Pendel unten nur ein Schwerpunkt gegeben. Natürlich sind sie weit weniger kostspielig als die großen Mälzel'schen Metronome.

Metrum, s. Metrik und Versfuß.

Metz, Johannes, zu Kassel in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts geb., war der Sohn eines Soldaten, lernte frühzeitig ohne besondere Anleitung Geige und mehrere andere Instrumente spielen und wurde nachgehends in die Zunft der Stadtmusikanten aufgenommen. Was er hier verdiente, wendete er zu seiner wissenschaftlichen Ausbildung an. Haßloch, der Unternehmer des kasseler Theaters, stellte ihn als ersten Violinisten bei der Oper an und nahm ihn auch mit nach Frankfurt a. M., wohin er nach Ablauf seines Kontrakts in Kassel ging (1803). Hier wirkte M. als Kontrabassist, wurde aber bald von Seiten der hessischen Regierung requirirt, indem er seiner Militärpflichtigkeit noch nicht genügt hatte, und mußte bei einem Grenadier-Regimente als Hautboist eintreten. Nach kurzer Zeit verabschiedet, trat er wieder unter die Stadtmusikanten. Während der westphälischen Zeit war er als Balletmusikdirektor am Theater in Kassel angestellt, nach derselben machte er in Gesellschaft mehrerer Musiker Kunstreisen und erhielt endlich eine Anstellung in der stockholmer Kapelle. Dieselbe wurde aber bei der Thronbesteigung des Königs Johann aufgelös't, und M. schloß sich nun einer ambulirenden Ballet- und Konzertgesellschaft als Musikdirektor

image
not
available

er Stern des Nordens

Die Hugenotten

bert der Teuf

Giacomo Meyerbeer

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

nd dieser
ise für de
gefangen u
auptsächlich
te. Sali
nach Ita
nzueignen
Venedig.
i durch s
r, der fr
e, nun s
daß ihm
vorzun
Ausdru
isiker) v
rachte T
rung, u
a", für
Resburg
ganz J
Brande
er niem
n Komp
d'Anj
Grana
lben E
er sich
Sänge
te vor
Folge i
Deutschl
genan
Die L
826 f
ersönli
rfolg
n Ope
ein l
. Ir
re Ja
eit Al
he de
und U
hat

in eine neue und selbstständige Bahn zu lenken. Die in Rede stehende Oper ist „Robert le Diable“ (Robert der Teufel), welche er schon 1830 bei der großen Oper eingereicht hatte, die aber in Folge der Julirevolution erst im November 1831 in Scene ging. Der Erfolg war ein beispielloser und M. mit einem Schlage der Beherrscher der großen Oper, welcher er auch bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Wie billig, staunte alle Welt über die Transformation, die mit M. vorgegangen; man hatte jetzt einen Komponisten vor sich, der seine Hauptwirkungen nicht mehr Rossini verdankte, sondern der auf eigenen Füßen zu stehen gelernt und eine eigenartige Weise sich errungen hatte. Der Enthusiasmus, den „Robert“ in Paris erregt hatte, pflanzte sich durch die ganze civilisirte Welt fort und noch heute, nach zahllosen Vorstellungen, ist er auf allen Repertoiren. — Befestigt wurde M's Ruhm durch die dem „Robert“ nachfolgende Oper „Les Huguenots“ (Die Hugenotten), welche im März des Jahres 1836 in Paris zuerst über die Bretter ging und von da aus die Runde durch die Welt machte. — 1842 schrieb M. zur Einweihung des Opernhauses in Berlin „Das Feldlager in Schlesien“, wurde auch in demselben Jahre vom König von Preußen zum Generalmusikdirektor ernannt. Die genannte Oper, mehr Gelegenheits- und Ausstattungsstück, trug grade nicht wesentlich zur Vermehrung von M's Ruhme bei, kam auch unsres Wissens außer in Berlin nur noch in Wien (unter dem Titel „Vielka“ und mit einigen Abänderungen) zur Aufführung. — 1845 komponirte er die Musik zu seines Bruders (Michael Beer) Tragödie „Struensee“ und 1849 betrat er wieder die pariser große Oper mit dem „Propheten“, welcher großen Erfolg und weite Verbreitung errang. — Von der pariser großen Oper, dem bisherigen Schauplatz seiner Triumphe, ging M. im J. 1854 auf die Opéra-comique über, auf deren Brettern L'Etoile du Nord“ (der Stern des Nordens), im genannten Jahre vorgeführt wurde. Zu dieser Oper nahm er aus seinem „Feldlager“ mehrere der besten Nummern herüber, u. A. die Ouvertüre und das zweite Finale. Einen nachhaltigen Erfolg hat der „Nordstern“ nicht erzielt. — Das neueste Erzeugniß M's, welches in diesem Augenblick (Ende April 1859) das Publikum und die Journalistik in Paris beschäftigt, ist die Oper „Le Pardon de Ploërmel“ (zu deutsch etwa „Die Wallfahrt nach Ploërmel“); sie ist ebenfalls auf der Bühne der Opéra-comique zur Aufführung gekommen und hat einen immensen Succeß gehabt. Ob sie in Deutschland durchschlagen wird, muß die Folgezeit lehren. — Die Kompositionen, welche M. außer den schon angeführten noch geliefert hat, bestehen in Liedern und Gesängen (meist französische Texte), einigen Kirchenstücken und Gelegenheits-Kantaten (z. E. eine bei Gelegenheit der Inauguration des Gutenberg-Denkmals in Mainz und eine zur Enthüllungsfeier des Friedrichs-Monuments in Berlin komponirte). Von selbstständigen Instrumentalwerken M's ist uns Nichts vorgekommen, als ein zu einer Hoffestlichkeit in Berlin komponirter „Fackeltanz“. Während seines wiener Aufenthaltes hatte er sich behufs seiner Konzertvorträge glänzende Klavierstücke geschrieben und mit diesen viel Furore gemacht; er veröffentlichte aber Nichts davon, wie er denn mit dem Eintritt seiner italienischen Periode überhaupt das Klavierspielen ganz aufgab. — Zu

Vorhergel
weiter hin
den heuti
n einem
chen, wur
durfte in
schlürfen.
und nam
isch protes
Theil ge
ohlbegrün
welcher i
werden n
a einer h
unstansch
nach dem
k, durch
gefallen,
ngt und
nen, Na
Rücken
us in
ng seine
ndfreund
Nachlaß
schuldige
ichter fü
lkeit sch
chte, T
h mehr
zehen in
Nachflö
d Aufg
te er ü
geurth
eiten u
oben
lche zu
Gesagte
derer a
nicht
nne un
dem g
hochge

es denn auch; nur daß er in Uebertreibungen verfiel, Himmel und Erde in Bewegung setzte, um zu imponiren und zu glänzen, oft das Seltsamste, Verwunderlichste, ja Verzerrte und Grimassenhafte zur Hülfe rief, um nur Effekt zu machen — kurz daß er auf Kosten der Drastik alle übrigen Kunstgrundsätze mehr in den Hintergrund treten ließ. Und in diesem Vorherrschenlassen des Drastischen besteht denn zum großen Theil das Eigenartige seiner Weise und durch das Drastische erklärt sich die Anlage und Ausführung seiner von 1830 an verfaßten Opern. — So wenig uns nun die künstlerische Gesinnung M's auch Achtung abzunöthigen vermag und so herb wir gegen die Unnoblesse und Unlauterkeit seines Strebens auftreten mußten, — von seinem Talent können wir doch nicht anders als groß denken und seine Herrschaft über die gesammte Kunsttechnik müssen wir bewundern. Er besitzt alle Eigenschaften, die einen großen Opern-Komponisten ausmachen: er ist reich an melodischer Erfindung, empfindet stark und warm, besitzt große Charakterisirungsgabe, kennt die Bühne durch und durch, versteht wirksam für die Singstimmen zu schreiben, handhabt das Orchester mit entschiedenster Meisterschaft &c. &c. — aber diese Eigenschaften kommen immer nur vereinzelt in seinen Produktionen vor, tauchen nur hie und da auf, um bald wieder von allerhand wüstem und rohem Treiben verschlungen zu werden. — Unter allen Opern M's ist uns der „Robert" von jeher die am meisten sympathische gewesen; in ihr erkennen wir noch verhältnißmäßig die meiste Ungesuchtheit und Natürlichkeit, in ihr grassirt das Raffinement und die Effekthascherei noch weniger als in den nachfolgenden Opern, und in ihr endlich ist eine größere Summe von musikalischen Schönheiten concentrirt, als man in irgend einem andern Werke M's findet.

Meyland, s. Meiland.

Meynert, Samuel Gottfried, (nicht zu verwechseln mit Joh. Heinr. Meinert), geb. im März 1720, lebte zu Hirschberg in Schlesien als geschickter und weitberühmter Orgelbauer und starb am 7. Oktober 1812. Mehrere Kirchen Schlesiens weisen tüchtige Orgelwerke von ihm auf.

Meywald, findet man öfter fälschlich für Mehwald geschrieben, s. daher Mehwald.

Mezza manica, s. den folgenden Art.

Mezzo, weiblich mezza, im ital. Adjectivum = halb, das in verschiedenen Zusammensetzungen vorkommt: 1) Mezzo forte, abgekürzt mf. geschrieben = halb stark. — 2) Mezzo piano, abgekürzt mp. = halb schwach, nicht zu leise. — 3) Mezza manica = halbe Applicatur, ist bei dem Spiel der Geigen-Instrumente diejenige Lage der Hand, in welcher man denjenigen Ton oder die Töne, welche sonst mit dem zweiten Finger gegriffen werden, also auf der Violine z. B. h, f, c, und g mit dem ersten Finger greift. Nothwendig wird eine solche Spielart, wenn z. B. auf der Violine in einem Satze das dreigestrichene c, auf dem Violoncell das eingestrichene f u. s. w. vorkommt. Die Töne, welche in der ersten Lage mit dem ersten Finger gegriffen werden, müssen natürlich in dem Falle mit dem kleinen Finger auf der folgenden tiefern Saite gegriffen werden. — 4) Mezza, voce (spr. —wohtsche) = mit halber Stimme, ist beim

:nig
r S
nart
Sop
ttag
hne
wi
hs
. be
die
Int
)ten
h B
n K
st b
er 1
Bate
nehr
ide
d, a
La I
a P
viel
vers
1)
kam
nach
tette
:n,
chu
13
nod
tes
nit
er
Lei
er z
ist
ne
einge
The
Vo
Kirch
nte
n d.

image
not
available

axis zu R
r und Th
alle seine
eisen nicht
geb., wurde
ausikalische
te spielte,
. im J. 17
2 Violine
k, s. Mos
or. Mikeli
tudien un
weiht un
5 rief ih
e an der
t nicht ar
erreicht h
unktik aus
d eine S
iosa"; a
u Rom
or. Misch
: den er
raßburg,
seines Leb
er angest
Melodra
geschätz
iffel (im
t und
ienst er
, außer
er ohne
dram „
pel.
hol.
. Que
nnes
ein in
. Sei
welcher
rte als
vier un
nusikus

image
not
available

image
not
available

image
not
available

)res 1829
a nach R
gerin feie
d besuchte
Ihr letz
nach die
hre Fami
ren, am
s Organ
je eine d
rvollen L
konnte ni
Geschmei
n konnte
gsmanie
em Wor
war, wi
nirende
riesterin
Medea i
ritz, g
ren An
) nachg
e am C
ner ehr
estellt,
Spiele
rofessor
und zw
er bew
rd, en
s. 173
nten L
nds au
't wu
ine G
coun

s, fr
ist, g
nd Li
man
er Fr
. muf

nd mehrſtim
u. ſ. w. zu
le, (ſpr. Mi
deſſen Blüt
ahrhunderts
ammung.
leville, welc
thete Tochte
nger) kam,
ganiſt in d
lph II., ka
zurück und
ſterſtelle am
rara, wo
desjahr, ſt
- Im Dr
neien, Cor
iuſeppe
J. 1739
1770 na
ifall wirk
Berlin
ieder ver
ſt. Gluck
n den au
Geſangl
Gerber
npoſition
„Nonna

l Borr
liſcher
frühzeiti
rgfältig
em 16t
mehrj
ſikaliſc
etzt wu
ann d
nſt. T
ährte
ktiſch
irt un
t regſ

österreichischen Herzöge zu Wien und der thüringischen Landgrafen zu Eisenach, später, als sie sich ihrem Untergange zuneigte, in Dänemark, Pommern, Brandenburg, Böhmen und Schlesien. Während Reinmar von Hagenau (gestorben vor 1210) noch in den Fußtapfen Veldeke's wandelte, diesen aber in mehreren Punkten auch bereits schon übertraf, brachte Walther von der Vogelweide die mittelalterliche deutsche Lyrik zur höchsten Vollendung. Neben Beiden glänzten durch lyrische Gedichte auch die Epiker Hartmann von Aue, Gottfried von Strasburg und Wolfram von Eschenbach. Von den Uebrigen sind bis Mitte des 13ten Jahrhunderts hervorzuheben: Otto von Botenlauben, Ulrich von Singenberg, Christian von Hamle, Gottfried von Neifen, Burkart von Hohenfels, Hildebold von Schwanegau, Reinmar von Brennenberg, Rudolph von Rothenburg, Heinrich von Hohensax, Ulrich von Winterstetten, Walther von Metz und Ulrich von Lichtenstein. Während Reinmar von Zweter den Eintritt einer neuen Richtung bezeichnet, ward Neidhart Begründer und zugleich Hauptvertreter einer volksmäßigen Lyrik, die ihre Stoffe dem Leben und Treiben der Bauern entnahm und noch gegen Ende des 13ten Jahrhunderts von Reinmar und Johann Hadlaub gepflegt wurde. Mit dem Schlusse des 13ten Jahrhunderts war jedoch diese volksmäßige Lyrik eben so wie die höfische abgeblüht und zog sich in den Schooß des Bürgerstandes der Städte, oder der sich herausbildenden Meistersänger (s. d.) zurück. Eine Sammlung sämmtlicher noch übrigen Minnelieder nebst Biographie der Dichter versuchte von der Hagen in seinen „Minnesängern" (4 Bde., Leipzig, 1838); eine neu hochdeutsche Uebersetzung einer bedeutenden Anzahl enthalten Tieck's „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter" (Berlin, 1803). — Wie die Trobadours waren die Minnesänger auch die Sänger und Komponisten ihrer eigenen Liederdichtungen; von ihren Weisen hat sich aber nur noch Weniges erhalten und die Echtheit derselben ist noch keineswegs zur Evidenz erwiesen.

Minnim oder **Minim**, ein Saiteninstrument der alten Hebräer, über dessen Form und Spielart keine bestimmten Nachrichten vorhanden sind. Nur einmal in der Bibel, nämlich im 150sten Psalm, wird es erwähnt, Luther übersetzt es da, in Ermangelung eines bestimmten Wortes, ganz allgemein durch Saiten.

Minoja, Ambrogio, geb. den 21. Oktober 1752 in der Nähe von Lodi, fing in seinem 14ten Jahre an Musik zu treiben, machte dann nachgehends einen Kursus der Komposition unter der Leitung Sala's durch und ging endlich nach Mailand, wo er der Nachfolger Lampugnani's als Accompagnateur an dem Theater della Scala wurde. Für dieses Theater schrieb er im J. 1787 auch die Oper „Tito nelle Gallie", ging dann das Jahr darauf nach Rom, wo er für das Theater Argentina die „Zenobia" komponirte, und wurde, nach Mailand zurückgekehrt, Kapellmeister an der Kirche der Patres della Scala. Als solcher hörte er nun auf für die Bühne zu arbeiten und schrieb bloß noch Kirchensachen. Gestorben ist er am 3. August 1825. — M. war auch ein guter Gesanglehrer und als solcher verfaßte er „Lettere sopra il canto" (Mailand, 1812), ein Werkchen, von dem 1815 eine deutsche Uebersetzung unter dem Titel:

er den Gesang
erschien.
tal.), franz. r
tart an, daß i
sondern Ueber
er ursprünglic
von in Dur
s Moll ein
ro den Wied
) auf die T
dem Wort M
r Molltonar
iart.
s. Menest
mit ward in
lcher auf d
Das war
zu dem Her
ben ut gesi
nothwendig
s halben T
die Melod
fiel: g a

. Mirezki)
dien auf
, wo er
aft nach
und gin
t 1828 a
von ihm
ferner h
zione"
ponirte
seiner i
zu err
, so wi

tur.
s. Syn
holisches
en An
Dich n
d neue

image
not
available

Mis

1) der In
ı dem P
uch (Meß
den.
e **Töne,**
griechisch
damit die
Saiteninst
a n z A d e
ı Währe
ne erste
zu imme
er Chef
icher Die
starb al
durch S
nit Fert
ıß selbst
zen kon
enug, e
für Bla
, z. B
ciren.
sind, i
vosition
Chor si
iskant
e, in l
en Fag
rößere
(einen
statt j
einen
r den
Tret
Blase
te Vi
ans
müß
einer
arthi
ür e
ach i
icht

image
not
available

u Heides
er guten
orbereite
ich Geleg
gut aus
der dasi
arl; Flö
ozig und
Predig
r ging
Juris
ocent
ßterer
tete er
er eine
kretär
er Sch
hricht
., in
erschei
n. Di
r „Bib
nach
alisch=k
zen Be
'alachor
natik
ilten f
yen ve
ind en
on de
barzt
er i
t hatt
nach
philos
sus i
roli
Witten
um"
erbeg
gen a
rtlich
elopo
ust. 1

image
not
available

Mod

deren nä
inle mod
Accent
ſt ganz i
uknüpfen,
rial ſo z
mente er
ch als G
ung und
efällige
hlgeordn
Harmoni
nd der
lcher ſie
s- oder
t ihrer
remder
Falle en
reigen
heißt.
ſein, d
ie Har
r ſich b
nſätze n
r leiter
Erſt i
iſchen i
und m
hend.
als
ulati
aus d
Art d
dieſer
ſynon
nd di
ur a
ebergä
Orga
uß n
: A
und
eichun
eine

image
not
available

rte. 1804 gi
machte und d
· ihrer Quarte
er so viele Be
auf bessere Z
;sburg. In
dieu, Steibelt
und wurde vo
Stelle eines
Berlin nicht
h Paris mit
ktor ernann
s im J. 184
len Geschäft
im 27. Jan
gste Vertrete
u den Violi
nete sich ab
fassung jeg
ös und ste
en; sein V
und Keckh
md. Quc
ein wahrer
und Salo
sie versch
er sich un
Quartet
Anfangs
ist M., ge
enspielen
d wurde
glänzend
eit in d
Molik), !
trefflicher
war S
alich all
iebe zu
genann
nem 14
Könne
re Sch
ünchen.

image
not
available

image
not
available

image
not
available

ı Heidesheim i
r guten Geistee
orbereitet, in
ch Gelegenheit
gut auszubilde
der dasige Mus
rl; Flöte und
zig und widme
Predigtamts
ging er wied
Jurisprudenz
ocent und las
terer Kunst e
ete er in Ge
r eine korres
etär er wurd
: Schrift, be
richt nebst un
, in der das
erscheinend, n
Die Stat
„Bibliothek"
ach mathema
isch-kritische
n Bestand b
achowski (z
ntik unterwi
en für das
ı verstand
endlich ka
der Zeit
rzt und H
r in Wars
hatte. —
achzutrage
losophica
: ingenii
VI., cu
enberg,
" (Leipzi
gleitung
aber die
: Misc
oie, we
n.

aneinanderhängen sollte, und wie die Geschlechter und Tonarten wohl einzutheilen und nach dem Charakter der Melodie zu wählen waren.

Mixolydisch, mixolydische Tonart, diejenige Tonart der Alten, in deren Scala sich die beiden wesentlichen halben Töne zwischen der dritten und vierten und zwischen der sechsten und siebenten Stufe befinden, wie in der Tonreihe g a h c d e f g; es ist demnach ein Dur mit kleiner Septime. Die Melodie des Kirchenliedes: „Ach wir armen Sünder" u. s. w. ist in der mixolydischen Tonart gesetzt.

Mixtur, auch Miscella, und nach alten Benennungen: Mixten, Mixtene, Mixtin, Mixtum, eine gemischte Stimme in der Orgel, d. h. eine solche, bei welcher jede Taste nächst dem ihr zukommenden Tone, zugleich die Quinte, Oktave und auch Terz desselben hören läßt, und die nur in Gesellschaft mehrerer anderer einfachen Stimmen zur Ausfüllung und Rundung des Klanges gebraucht wird. Die Mixturen zerfallen in verschiedene Arten und Benennungen, als: in Cornet, Cymbel, Progressio harmonica, Scharf, Sesquialtera, Tertian (s. jede dieser Arten unter ihrem resp. Artikel); diejenige aber, welche man im engern Sinne des Wortes eine Mixtur nennt, besteht aus einem kleinem Pfeifwerke, von welchem die größte Pfeife vier Fuß hält; oft ist sie aber nur zweifüßig. Eine solche Mixtur repetirt (s. Repetition) gemeiniglich bei der zweiten oder dritten Oktave, und ist vier-, sechs-, acht-, bis zwölffach; in jedem Falle aber läßt jeder Klavis nur die verdoppelten Töne seines Dreiklangs hören. — Die Franzosen nennen die Mixturen Fournitures (spr. Furnitühr').

Mockert, eine berühmte Orgelbauer-Familie. 1) der Vater, dessen Vorname unbekannt ist, war Hoforgelbauer zu Halberstadt, Sohn eines Kantors in Langenstein (bei Halberstadt), und blühete zu Ende des 17ten Jahrhunderts. Sein Sohn und Schüler — 2) Christoph M., verließ 1717 Halberstadt und etablirte sich zu Kloster-Roßleben im Thüringischen, in dessen Umgegend allein er nicht weniger als 18 bedeutende Werke vollendete. Er starb 1753, im 65sten Jahre seines Lebens. Sein Sohn und Schüler wieder — 3) Johann Christoph M., blieb in Roßleben ansässig und starb hier gegen Ende des vorigen Jahrhunderts; auch er hat in Thüringen viele gute Orgelwerke gebauet.

Mockwitz, Friedrich, geb. 1773 zu Lauterbach bei Stolpen in Sachsen, wo sein Vater Prediger war, studirte zuerst in Wittenberg die Rechte, machte aber dann die Kunst, welche er früher nur zu seinem Vergnügen betrieben hatte, zu seinem Lebensberufe, und gab Unterricht im Klavierspielen und Singen. Eine lange Reihe von Jahren lebte er in Dresden, woselbst er auch im Dezbr. des Jahres 1849 gestorben ist. — Als Arrangeur von Instrumentalstücken für das Klavier zu 4 Händen hat er sich sehr vortheilhaft bekannt gemacht und war er wohl der Erste, welcher die Sinfonien, Ouvertüren u. s. w. von Haydn, Mozart, Beethoven in einer dem neuern Klavierspiel angemessenen Weise einrichtete. Von eigenen Kompositionen hat er nur einige Kleinigkeiten — Lieder, Tänze u. s. w. — veröffentlicht.

Moderato (ital. Adjectiv) = mäßig, gemäßigt, steht gewöhnlich neben Tempo-

zu deren n
andante mo
f. Accen
on ist ganz
derzuknüpfer
Material so
Elemente e
e sich als
bindung un
ohlgefällige
wohlgeord
ese Harmo
r und d
welcher s
gangs- ode
ebiet ihrer
e fremder
m Falle e
itereige
M. heißt
tes sein,
, die Ha
eiter sich
Tonsätze
nur leit
n. Erst
rmischen
en und
ziehend.
ßt, als
odula
n aus
die Art
in dies
als syn
und
r nur
Ueber
d Org
muß
den:
ecke un
sweich
en ei

image
not
available

1804
hte und
er Quar
) viele 2
beſſere
rg. In
, Steib
wurde
telle ein
lin nich
Paris n
r ernar
m J. 1
Geſchä
27. Ja
e Vertre
den Vic
te ſich
ſſung j
3 und ſ
; ſein
nd Red
d. Q
1 wahr
ind Sa
ie verſc
r ſich
Quart
Anfang
ſt M.,
nſpieler
d wurl
glänze
veit in
Molik),
trefflic
war
nlich
liebe
genau
inem
: Kön
ere S
Münche

image
not
available

image
not
available

image

not

available

Heidesheir
guten Ge
:bereitet,
Gelegenh
ut auszub
er dasige
l; Flöte
ig und wi
Predigtam
ging er
Jurisprul
ent und
erer Kun
te er in
eine ko
tär er n
Schrift,
cht nebst
in der
rscheinen
Die S
„Bibliot
ch math
sch-kritis
Bestan
ichowski
tik unte
n für
verstan
endlich
der Z
rzt und
: in L
hatte.
achzuh
losoph
; inge
VI.,
tenber
" (Le
egleit
aber
ch: D
voie,
II.

image
not
available

image
not
available

Tonstückes vorzutragen. — Es kann nicht unsre Aufgabe sein, hier die Gesetze und Regeln der Modulation aufzustellen, die verschiedenen Möglichkeiten der Ausweichungen und Uebergänge zu zeigen, die kunstgemäße Verwendung dieser Theile zu erläutern; Alles das ist Sache der Harmonie- und Kompositionslehre. Die gründlichste und umfassendste Behandlung hat wohl die M. in Gottfried Webers „Theorie der Tonsetzkunst" gefunden.

Modus, auch Modus musicus, der lat. Name für Tonart.

Modus major und **Modus minor,** s. Mensuralmusik.

Modus Pythicus, der lateinische Name desjenigen Musikstückes, welches unter Begleitung eines Instrumentes. Diejenigen absingen mußten, die bei den pythischen Spielen um den Preis kämpften.

Möser, Carl, in früherer Zeit einer der berühmtesten deutschen Violinvirtuosen, geb. am 24. Januar 1774 zu Berlin, zeigte schon in frühester Jugend große Anlage zur Musik, und sein Vater, der beim Ziethen'schen Husarenregiment Stabstrompeter war, fing daher bereits das Violinspielen mit ihm an, als er noch nicht volle 6 Jahre alt war. In seinem 8ten Jahre schon trat er zum ersten Male öffentlich auf und erregte allgemeines Aufsehen; auch der König Friedrich Wilhelm II. wurde auf sein Talent aufmerksam und vermittelte, daß M., als er 14 Jahre alt war, in der Kapelle des Markgrafen von Schwedt angestellt wurde. Nach dem Tode dieses Fürsten kehrte der junge Virtuos nach Berlin zurück und gewann daselbst die Neigung eines gewissen Baron Bague aus Paris, der Unterricht bei ihm nahm, denselben reich honorirte, und ihn wieder bei dem König in Erinnerung brachte. Dadurch erhielt er eine Anstellung als Eleve in der königl. Kapelle und der Konzertmeister Haake mußte ihn noch weiter im Violinspielen unterrichten. Ein keck unternehmender, dabei auch wohlgebildeter junger Mann, verwickelte er sich in mancherlei Verhältnisse mit dem weiblichen Geschlecht; unter anderen auch mit der Gräfin von der Mark, einer natürlichen Tochter des Königs. Die Entdeckung dieses Verhältnisses hatte für ihn die Folge, daß er aus den preußischen Staaten verbannt wurde, wobei ihm jedoch der König ein Reisegeld von 100 Ducaten zustellen ließ. Damit ging er über Braunschweig nach Hamburg. Sein Talent erwarb ihm daselbst bald viele Freunde; wichtiger jedoch war für ihn die Bekanntschaft mit Fränzel, Viotti und Rode. Besonders die Lehren der beiden Letzteren benutzte er mit allem Eifer und bildete nach ihnen sein ganzes Violinspiel um. Nun trat er mit großem Beifall in Hamburg auf, ging dann nach Dänemark und Schweden und später auch nach London, wo er aber zu einer ungünstigen Jahreszeit eintraf. Der Konzertmeister Salomon indeß erkannte sein großes Talent und bot ihm für die nächste Saison ein vortheilhaftes Engagement an. Dieses ließ er aber im Stiche, da ihn in Stockholm, wohin er inzwischen sich begeben hatte, eine schöne Italienerin in ihren Netzen gefangen hielt. Nach Friedrich Wilhelms II. Tode durfte er wieder in sein Vaterland zurückkehren, und von nun an begann für ihn ein geniales, aber üppiges Künstlerleben, welches er in der Bekanntschaft mit dem geistreichen Prinzen Louis Ferdinand und dessen musikalischen Gesell-

schaftern führte. 1804 ging er nach Wien, wo er Haydn's und Beethovens Bekanntschaft machte und den Beifall dieser Meister, namentlich durch die Art des Vortrags ihrer Quartette, in hohem Maße errang. Der unglückliche Krieg von 1806, der so viele Verhältnisse lös'te, hatte auch auf M. seinen Einfluß; er wurde bis auf bessere Zeiten beurlaubt, und ging nach Warschau und von da nach Petersburg. In letzterer Stadt zog ihn besonders der Umgang mit Lafont, Boieldieu, Steibelt und andern Künstlern an. 1811 kehrte er nach Berlin zurück und wurde vom Publikum mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen. Er erhielt die Stelle eines Konzertmeisters in der königl. Kapelle. Von nun an verließ er Berlin nicht wieder (nur ein Mal machte er in späteren Jahren eine Reise nach Paris mit seinem Sohne August, [s. unten]), wurde 1825 zum Musikdirektor ernannt und erhielt bei der Feier seines fünfzigjährigen Dienstjubelfestes im J. 1841 den Titel eines königl. Kapellmeisters. Seitdem lebte er von allen Geschäften zurückgezogen und starb endlich im 77sten Jahre seines Alters, am 27. Januar 1851. — Als Violinspieler war Carl Möser der letzte und tüchtigste Vertreter der Viotti'schen und Rode'schen Schule; jedoch kann man ihn nicht zu den Violinisten ersten Ranges rechnen. Er war nicht eigentlich schöpferisch, zeichnete sich aber vielleicht eben deswegen durch ein ganz vorzügliches Talent der Auffassung jeglicher Gattung und jedes Styls aus. Sein Spiel war rein, melodiös und stets voll Anmuth, aber es fehlte ihm die Tiefe und Fülle des Idealen; sein Vortrag war pikant und offenbarte eine Vereinigung von Zierlichkeit und Keckheit, aber das Großartige war ihm, wenigstens im Konzertspiel, fremd. Quartette von ihm ausführen zu hören, namentlich Haydn'sche, war ein wahrer Kunstgenuß. Als Komponist war er unbedeutend: einige Polonaisen und Salonstücke ältern Styls hatten zu ihrer Zeit eine gewisse Vogue, jetzt sind sie verschollen. Als Dirigent war er gut, und das größte Verdienst erwarb er sich um die berliner Musikzustände durch die erste Gründung öffentlicher Quartett-Unterhaltungen, aus denen später die sog. Sinfonie-Soiréen, Anfangs ebenfalls noch unter seiner Leitung, hervorgingen. — Sein Sohn, August M., geb. am 20. Dezember 1825 zu Berlin, wurde zuerst von ihm im Violinspielen gebildet, ließ sich im Alter von 10 Jahren schon öffentlich hören, und wurde nachgehends noch de Beriots Schüler. Er ist ein Violinvirtuos von glänzender Technik nnd fast immerwährend auf Kunstreisen begriffen, die ihn weit in der Welt herum führen.

Molique, (spr. Molik), Bernhard, einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler und auch vortrefflicher Komponist, wurde geb. zur Nürnberg am 7. Oktober 1803. Sein Vater war Stadtmusikus und unterrichtete ihn auch frühzeitig in der Behandlung ziemlich aller der gangbarsten Instrumente, wobei jedoch bald eine entschiedene Vorliebe zur Violine in dem Knaben sich entwickelte. So wurde denn dieser auf das genannte Instrument mit besonderer Sorgfalt hingewiesen und hatte bis zu seinem 14ten Jahre solche Fortschritte gemacht, daß sein Vater, das eigene instruktive Können überflügelt sehend, es an der Zeit hielt, ihn in eine höhere und bessere Schule zu bringen. Zu dem Zweck ging er mit ihm im J. 1816 nach München. Von den vielversprechenden Anlagen des Knaben

unterrichtet, ließ, aus besonderer Gnade, der König Maximilian ihn von dem damaligen ersten Violinisten der münchner Kapelle, Pietro Rovelli, weiter unterweisen. Nach zwei Jahren war auch diese Schule beschlossen, und er ging nach Wien, wo er alsbald eine Stelle im Orchester des Theaters an der Wien erhielt. 1820 kehrte er nach München zurück und zwar an den Platz seines früheren Lehrers Rovelli. Mehrere Male hatte er bis dahin, und stets mit großem Beifall, hie und da öffentlich gespielt; eine eigentliche Kunstreise unternahm er jedoch erst im J. 1822, über Leipzig, Dresden, Berlin, Hannover, Kassel u. s. w. Allgemein durchzugreifen vermochte er damals allerdings nicht, besonders da grade zu jener Zeit und in jenen Gegenden Spohrs Virtuosenglanz Alles überstrahlte, was neben ihm sich irgend nur bemerklich machte. Indessen war der Ausflug doch in sofern höchst förderlich für M., als die mancherlei interessanten Bekanntschaften, die er mit anerkannt großen Künstlern und bewährten Kunstfreunden anknüpfte, das Prüfen fremder Kräfte, einen wesentlichen Einfluß auf seine fernere künstlerische Ausbildung ausüben mußten. — Im September des Jahres 1826 ging er von München weg nach Stuttgart, wohin er als Hofmusikdirektor berufen worden war, und diese Stelle bekleidete er bis 1849. Während des angegebenen Zeitraumes befestigte sich sein Ruf auf vielfältigen Kunstreisen durch Deutschland, die Schweiz und nach Frankreich. 1849 gab er seine Stelle in Stuttgart auf und ging nach London, wo er auch augenblicklich noch lebt, beschäftigt mit Unterricht-, Konzertgeben u. s. w. — Die Vorzüge von M's Violinspiel sind glänzend und bestehen in schönster Fülle des Tones, Sicherheit, Klarheit und Rundung auch bei den größten Schwierigkeiten, überhaupt in höchster Vollendung alles Dessen, was zur Technik gehört. Sein Vortrag ist nicht hinreißend und überwältigend, aber stets edel und wohlthuend. — In seinen Kompositionen — Konzerten, Fantasien, Rondo's für Violine, Streichquartetten, Kirchensachen, Liedern, einem Konzert für Violoncello u. s. w. — zeigt er ein schönes, wenn auch nicht ursprüngliches und eigenthümliches Talent, verbunden mit einer großen Solidität der Ausbildung und einem feinen Geschmack in der Handhabung aller Kunstmittel. Dabei hat er sein kompositorisches Wissen und Können fast nur durch Selbststudium sich errungen.

Moll, (vom lat. mollis, weich), ein Ausdruck, der zur Bezeichnung desjenigen Tongeschlechtes gebraucht wird, welches als charakteristisches Merkmal die kleine Terz hat. (Die Bedeutung des mollis (cantus mollis) in der alten Solmisation und Mutation s. unter Alphabet).

Mollenhauer, Gebrüder Friedrich, Heinrich und Eduard, drei Virtuosen, welche auf mehreren in den dreißiger Jahren des laufenden Jahrhunderts unternommenen Kunstreisen in Deutschland Aufsehen gemacht haben, namentlich in Betracht ihres damals noch jugendlichen Alters. Sie stammen aus Erfurt und Friedrich wurde daselbst geb. 1818, Heinrich 1825 und Eduard 1827. — Friedrich, von dem Musikdirektor Braun und von Hager in Erfurt zu einem tüchtigen Violinisten gebildet, lebt seit Ende 1851 in England. — Heinrich, ein tüchtiger Violoncellist, theils in Erfurt und theils von Knoop in Meiningen gebildet, wurde, nachdem er einige Jahre in Schweden ge-

image
not
available

image
not
available

starb er auch am 8. Oktober 1773, mit Hinterlassung eines großen Vermögens und des Rufes eines überaus geizigen und filzigen Menschen. — Ein Sohn von ihm, dessen Vorname nicht bekannt ist, der aber zum Unterschiede von seinem Vater M. le jeune genannt wurde, kam 1748 zu Paris auf die Welt und bildete sich nachgehends zu einem geschickten Violinspieler; noch später aber warf er sich auf die Oboe und trat als Virtuos auf diesem Instrument in Konzerten auf. Gestorben ist er zu Paris im J. 1808. — Sechs Sonaten für Violine und Baß sind von ihm im Druck erschienen.

Moneta, Giuseppe, zu Florenz im J. 1761 geb., war Hof-Kompositeur des Großherzogs von Toscana und hatte diesen Posten noch im J. 1811. Auf verschiedenen italienischen Theatern wurden folgende Opern von ihm aufgeführt: „Il Capitano Tenaglia“, „La Muta per amore“, „Amor vuol gioventù“, „L'Equivoco del nastro“, „I due Tutori“, „Il Conte Policronio“ — alles Buffa-Opern.

Monferato, Nadal, ein Geistlicher und von 1676 bis zum April 1685, wo er starb, Kapellmeister an der Marcuskirche in Venedig (als Nachfolger Giovanni Rovetta's). Von 1647 bis 1677 erschienen von ihm zu Venedig Motetten und konzertirende Psalmen im Druck.

Monochord, zu Deutsch wörtlich: Einsaiter, von den Griechen ursprünglich auch Chordotonon, im Lateinischen Mensa und im Deutschen Klangmesser genannt, ist ein Instrument, auf welchem die Verhältnisse der Intervalle ausgemessen und durch Zeichen bemerkt werden, so daß man jedes einzelne Intervall vermittels eines beweglichen Steges, welcher unter eine Drahtsaite geschoben wird, angeben kann. Das Korpus dieses Instruments besteht bloß aus einem gerade gehobelten Stück Brett von zwei bis vier Fuß Länge; die Breite desselben richtet sich nach der Anzahl der Saiten, mit dem man es beziehen will, und kann zwei, vier, auch sechs Zoll betragen. Auf der obern Seite wird das Brett mit Papier überzogen, auf welches man so viele Linien zieht, als das Instrument Saiten erhalten soll, und worauf die Verhältnisse vermittels des Zirkels ausgemessen und aufgetragen werden. Ueber diese Linien werden die Drahtsaiten gezogen, die an beiden Enden auf einem niedern Stege ruhen und auf der einen Seite an Oeschen aufgehängt, auf der andern aber an Wirbel befestigt sind. Damit man die beiden Töne eines zum Klange zu bringenden Intervalles hörbar machen kann, bezieht man das Instrument wenigstens mit zwei Saiten, die im Einklang gestimmt werden, und schiebt unter eine derselben den beweglichen Steg auf den Punkt, wo dasjenige Intervall bemerkt ist, welches erklingen soll. Die besten Monochorde sind aber diejenigen, welche 8 Saiten haben, nicht nur allein, weil man darauf eine ganze stufenweis fortlaufende Tonleiter angeben, sondern auch vollstimmige Akkorde mit ihren verdoppelten Intervallen zu Gehör bringen kann. Einen umständlichen Unterricht über die zweckmäßigste Verfahrungsweise bei der Ausmessung und Auftragung der Intervallenverhältnisse giebt Sorgen in seiner Anleitung zur Rationalrechnung. Lesenswerthe Aufsätze über das M. findet man übrigens in der „Cäcilia“, in Sulzers

image
not
available

image
not
available

image
not
available

komponirten Musik, und im J. 1839 die einaktige komische Oper „Polichinelle" mit Erfolg zur Aufführung. Außer diesen beiden Produktionen sind auch einige Klaviersachen von ihm im Druck erschienen.

Montgeroult, (spr. Mongscheruh), Madame Helene de Nervo de, geb. zu Versailles um 1767, erhielt den ersten Klavier-Unterricht von Hüllmandel und wurde dann Dusseks Schülerin, als dieser große Künstler 1786 in Paris verweilte. Die Revolution vertrieb sie aus Frankreich und sie wählte Berlin zu ihrem Aufenthalte. Nach dem Sturze des Direktoriums wieder in Paris, gab sie daselbst Klavier-Unterricht und bildete einige gute Schüler, z. B. Pradher und Boëly. Sie selbst wird eine ausgezeichnete Spielerin genannt und hat auch mehrere Sammlungen Sonaten und anderer Stücke für Klavier, sowie zweistimmige Notturni (für Gesang) komponirt und in den Druck gegeben.

Monti, Gaëtano, ein ital. Opernkomponist, geb zu Fusignano bei Ferrara um 1760, und gest. zu Neapel um 1816, wurde besonders bekannt durch die Buffa-Opern: „La Contadina accorta", „Lo Studente" und „Le Donne vendicate". — Zu bemerken ist noch, daß M. der Bruder des berühmten Dichters Vincenzo Monti war.

Monticelli, (spr. —tschelli), Angelo Maria, ein berühmter Castrat (Mezzosopranist) des vorigen Jahrhunderts, zu Mailand im J. 1715 geb., sang neben der Mingotti zu Neapel im J. 1746, dann in Wien und London. 1756 engagirte ihn Hasse für die Oper in Dresden und in dieser Stadt beschloß er auch 1764 sein Leben. Er wurde als gleich groß im Gesange wie in der Darstellung gerühmt.

Montona, Andrea Antiquo de, war der Erste, welcher zu Rom, unter Privilegium des Pabstes Leo X., eine Notendruckerei errichtete. Indessen kennt man nur ein Werk, welches aus seiner Officin hervorgegangen ist, und zwar ist dies eine Sammlung von Messen, komponirt von Josquin, Brumel, Pipelare u. s. w. Sie erschien 1516 unter dem Titel: „Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt". Ein Exemplar dieses äußerst selten gewordenen Werkes befindet sich auf der Bibliothèque Mazarine zu Paris.

Monza, Carlo, geb. zu Mailand im J. 1744, war ein Schüler Fioroni's und lebte nachgehends als Kapellmeister an der Scala und am Dom in seiner Vaterstadt. Daselbst starb er auch im August des Jahres 1801. Er war ein sehr fruchtbarer Komponist und hat eine Menge von Kirchensachen aller Art, dann mehrere Opern, z. E. „Temistocle", „Nitetti", „Cajo Mario", „Ifigenia in Tauride", „Erifile", und endlich auch Streichquartette und Trio's, Sonaten für Klavier und Violine verfaßt. Burney spricht in seinem musikalischen Reisetagebuche mit großem Lobe von einer Messe M's, die er 1770 in der Kirche S. Maria secreta hörte.

Monzani, Tebaldo, geb. im Herzogthum Modena im J. 1762, erlangte frühzeitig eine große Geschicklichkeit auf der Flöte, und begab sich um 1788 nach London, wo er zuerst am Orchester der italienischen Oper und dann bei verschiedenen Konzertorchestern als Flötist angestellt war; im J. 1800 legte er

image
not
available

er in der münchner Kapelle angestellt, starb aber bereits den 7. Oktober 1825. Seine Kompositionen — Kirchensachen, Sinfonien und sonstige Instrumentalstücke — enthalten mancherlei Verdienstliches. — 3) und 4) Jakob und Philipp M., Zwillingsbrüder, geb. 1780 zu München. Der erstere widmete sich der Violine, war ein Schüler des Kammermusikus Geitner und trat im J. 1797 in die münchner Kapelle, starb aber schon im J. 1803. Philipp M. war ein Violoncellist, erhielt auf diesem Instrument den ersten Unterricht von Virgili und die weitere Ausbildung von Anton Schwarz. 1795 ward er Mitglied der münchner Kapelle, und gest. ist er im J. 1829. — 5) Georg M., geb. zu München im J. 1781 und gest. 1818, war ebenfalls in der münchner Kapelle angestellt, und zwar als Bratschist. — Joseph, Johann, Baptist, Georg und Philipp M. hatten sich zum Quartettspielen vereinigt und bildeten ein Ensemble, welches im Anfang des laufenden Jahrhunderts eine große Berühmtheit hatte, und nicht allein in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England in seiner Vollendung und Feinheit die beste Würdigung fand.

Morandi, Pietro, geb. zu Bologna im J. 1761, war ein Schüler des Padre Martini und lebte noch 1812 als Kapellmeister zu Ancona. Er hat viele Kirchensachen, dann auch die Opern: „Gli usurpatori delusi“, und „L'Inglese stravagante“ geschrieben; endlich auch kennt man von ihm Duetten für Sopran und Baß.

Morange, (spr. Morangsch'), A. de, im J. 1800 Musikdirektor am Theater des Jeunes Élèves zu Paris, machte sich außer durch mehrere Musiken zu Melodramen für verschiedene Boulevard-Theater auch durch die komischen Operetten „Les Quiproquo nocturnes“ und „Les petits Auvergnats“ bekannt.

Mordent, auch Beißer und Kräusel genannt, franz. Pincé (spr. Pengßeh), eine Manier der Tonverzierung, bei welcher der Hauptton mehrmals mit der nächst darunter liegenden Stufe abwechselt, dergestalt, daß der wesentliche Melodieton stets Hauptton in der Takteintheilung bleibt. Das Zeichen für den M. ist ⁓ oder ⁓⁓; z. B.

ausgeführt wie:

Der Vortrag muß nett, geschwind und rund sein. Uebrigens kommt der M. in Tonstücken von heutzutage wohl nicht mehr vor und ihn ersetzt diejenige Verzierung, welche Pralltriller (s. d.) heißt. Schließlich sei noch bemerkt, daß man hie und da auch Mordant gesagt und geschrieben findet, welches eben so richtig ist wie Mordent.

Moreau, (spr. Moroh), Jean Baptiste, geb. zu Angers im J. 1656, erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt und wurde dann, in noch jungen Jahren, Kapellmeister, zuerst in Langres und dann in Dijon. Darauf kam er nach Paris, wußte sich der Dauphine zu nähern und wurde durch diese als Musikmeister bei des Königs Kammermusik angestellt. Gestorben ist er zu Paris am 24. August 1733. —

image
not
available

Morichelli, s. Bosello.

Moriente, s. Morendo.

Morigi, (spr. —ridschi), Angiolo, geb. zu Rimini im J. 1732, war im Violinspielen ein Schüler Tartini's und im Kontrapunkt des Paters Valotti. 1758 wurde er in Parma als erster Violinist und einige Jahre darauf als Kapellmeister angestellt. Gestorben ist er ebenfalls zu Parma im J. 1788. — Gedruckt sind von seinen Kompositionen: Konzerte und Sonaten für Violine und Streichtrio's. Er galt auch für einen guten Kompositionslehrer und unter seinen Schülern ist namentlich Asioli anzuführen. Derselbe hat auch ein kleines theoretisches Werk von M. „Trattato di contrappunto fugato“, herausgegeben, von dem 1816 eine deutsche Uebersetzung von Michaelis, unter dem Titel: „Abhandlung über den fugirten Kontrapunkt“, bei Breitkopf & Härtel erschien.

Morigi, Pietro, ein vortrefflicher Sopransänger (Kastrat), geb. in der Romagna zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, studirte den Gesang in der Schule des Pistocchi zu Bologna, glänzte dann auf verschiedenen italienischen Theatern und wurde 1734 nach Petersburg engagirt. Noch im J. 1768, im Alter von ungefähr 54 Jahren, bewunderte man ihn in London. Er war derjenige unter allen Kastraten seiner Zeit, welcher den größten Stimmumfang nach der Höhe zu hatte.

Morlacchi, (spr. —ki), Francesco, geb. zu Perugia am 14. Juni 1784, erhielt den ersten Musik-, resp. Violin-Unterricht von seinem Vater, und studirte überhaupt bis zu seinem 18ten Jahre noch Orgel, Klavier, Generalbaß und Gesang. Als seine Lehrer in diesen Fächern werden Luigi Caruso und Mazzetti, der Bruder seiner Mutter, genannt. Schon frühzeitig versuchte er sich in Kompositionen und als er noch nicht ganz 18 Jahre zählte, schrieb er ein Oratorium „Gli Angeli al sepolcro“, welches Aufsehen erregte und besonders den Grafen Pietro Baglioni für ihn interessirte. Dieser nahm den jungen, talentbegabten M. insofern thatsächlich unter seine Protektion, als er ihn auf seine Kosten, behufs höherer Kompositionsstudien, zu Zingarelli schickte, der damals Kapellmeister in Loretto war. Von diesem ging M. noch zu Padre Mattei nach Bologna, studirte bei dem gelehrten Kontrapunktisten noch eine Zeitlang, und brachte dann (1805), zur Feier der Krönung Napoleons als König von Italien, eine Kantate seiner Komposition in Bologna zur Aufführung. Zwei Jahre darauf gab er auch in eben dieser Stadt seine erste Oper „Il Ritratto“, der bald eine zweite „Il Poeta in campagna“ folgte. Durch diese beiden Buffa-Opern hatte er sich den Weg zu allen italienischen Bühnen gebahnt und er lieferte bis ins J. 1810 nun ferner noch: „Corradino“, „Enone e Paride“, „Oreste“, „Rinaldo d'Asti“, „La Principessa per ripiego“, „Il Simoncino“, „Le avventure di una giornata“ und „Le Danaide“. Im J. 1810 erhielt er den Ruf als Kapellmeister und Dirigent der italienischen Oper nach Dresden, wirkte hier (jedoch von häufigen Reisen nach Italien unterbrochen) bis zur Auflösung der genannten Oper im J. 1832, war nachher, aber nur unbedeutend, an der deutschen Oper thätig, und starb endlich, auf einer Reise nach Italien, zu Insbruck am 28. Oktober 1841. — Seine Opern von 1810 an sind

image
not
available

Studien auf dem Conservatorium di Loretto unter der Leitung Fenaroli's, und brachte in seinem 19ten Jahre zu Rom seine erste Oper „Silvia e Nardone" zur Aufführung. Ihr folgte bis ins J. 1803 eine ganze Reihe anderer, z. B. „Chi si contenta gode", „La Vedova scaltra", „Ifigenia in Aulide", „L'Apparenza inganna", „Ginevra di Scozia", „Chi vuol troppo vedere, diveuta cieco" u. s. w., die auf verschiedenen Bühnen Italiens gegeben wurden. 1803 kam er als Cembalist an der ital. Oper nach Paris und blieb hier bis 1809, während dieser Zeit, außer vielen Einlagstücken, auch die Opern „Il ritorno inaspettato" und „L'Impostura" komponirend. Von 1809 an sehen wir ihn wieder in Italien, wo er zuerst für verschiedene Bühnen eine Anzahl Opern lieferte, — z. B. „Con Amore non si scherza", „Romilda", „Carlotta ed Enrico", „Il finto Stanislao" u. s. w. —, und dann 1817 zum Musikdirektor an der Oper in Palermo ernannt wurde, für welche er „Il Federigo secondo", „La Gioventù di Enrico V.", „Attila", „Il Marcotondo ossia l'impostore" schrieb. Die Unruhen, welche in Sicilien ausbrachen, trieben ihn 1821 nach Mailand zurück. Hier gab er wieder einige Opern, z. E. „La Sciocca per astuzia" und „Emiro". Später ging er wieder nach Sicilien und starb zu Messina am 14. September 1839. — Sein Bruder, Luigi M., geb. zu Neapel im J. 1775, war ebenfalls ein Schüler Fenaroli's, wurde als Accompagnateur beim San Carlo-Theater in Neapel angestellt, und begab sich dann 1806 nach Palermo. Man kennt von ihm die Opern „La Vendetta femminina" und „L'Italiana in Algeri", dann auch ein Oratorium „Gioas".

Moscheles, Ignaz, einer der vortrefflichsten Klavierspieler der neuern Zeit und auch bedeutendsten Komponisten für sein Instrument, wurde zu Prag am 30. Mai 1794 geboren, als der Sohn eines israelitischen Kaufmanns, und verrieth schon als Kind bei dem Klavierunterricht, den eine ältere Schwester genoß, so gespannten Antheil, daß der Vater nicht umhin konnte, auch ihm Unterweisung ertheilen zu lassen. Sein erster Lehrer war ein Böhme, Zahradka, welchem Hozalsky, und 1804, zu des Knaben Glück, Friedrich Dionys Weber, der Direktor des prager Conservatoriums, folgte. Dieser führte den Knaben zu Mozarts Kompositionen, die derselbe bald mit einer Sicherheit und einem Feuer vortrug, daß er schon damals Kunstverständige in Erstaunen setzte, und sein Lehrer, des ernsten Eifers seines Schülers froh, kein Bedenken trug, ihm Händels und Seb. Bachs strengere Kompositionen vorzulegen, deren er sich ebenfalls mit Feuer und glücklich eindringendem Kunstverstande bemächtigte. Auf der andern Seite dienten Clementis Klaviersachen zu einer methodischen Fortbildung seiner Virtuosität. Zwei Jahre später (1806) begann der nun zwölfjährige Knabe in öffentlichen Konzerten aufzutreten, und mit so glänzendem Erfolge, daß man bald übereinkam, er müsse nach Wien, um dort seine Bildung zu vollenden und sich einem Berufe, der so augenscheinliches Glück biete, ganz hinzugeben. So finden wir ihn denn auch 1808 in der österreichischen Hauptstadt. Schon in seinem 8ten Jahre hatte er sich in Kompositionen, besonders für sein Instrument, versucht, dann kontrapunktische Uebungen gemacht. Nun genoß er Albrechtsbergers Unterricht im doppelten Kontrapunkt und Fugensatz, und erfreute sich des Antheils

image
not
available

Hauptwerke, und dies sind z. B.: seine 8 Konzerte (darunter wohl das schönste das in G-moll), die Sonate mélancolique, das Trio in C-moll, das Sextett Op. 35 und Septett Op. 88, die Fantasie „Souvenirs d'Irlande“, das Duo für 2 Pianoforte's „Hommage à Händel“, die vierhändige Sonate Op. 47, die Sonate für Klavier und Violoncello Op. 121 und vor allen Dingen die Etüden Op. 70 und Op. 95, welche mustergültig genannt werden müssen. Beiläufig erwähnen wir noch, daß M. auch eine Ouvertüre zu Schillers „Jungfrau von Orleans“ und die Musik zu einem Ballet „Die Portraits“ geschrieben hat. Sämmtliche Erzeugnisse unsres Komponisten geben sich als Produkte eines fein empfindenden, interessanten und dabei soliden Musikers, und selbst in seinen kleineren, nur der Mode oder dem Salonbedürfniß huldigenden Fantasien, Rondo's u. s. w. findet sich immer Etwas, das in harmonischer oder stylistischer Beziehung anziehend wirkt.

Mosel, Ignaz Franz, später Edler von M., geb. zu Wien am 2. April 1772 als der Sohn eines Beamten, erhielt schon in seinem siebenten Jahre, bei entschieden hervortretender musikalischer Anlage, Unterricht im Violinspielen bei einem gewissen Joseph Fischer, und machte im Verlauf einiger Jahre tüchtige Fortschritte; dann lernte er auch ganz von sich selbst Viola und Violoncell. In den Wissenschaften ebenfalls früh reif, trat er schon 1788, also in seinem 16ten Jahre, in den Staatsdienst, benutzte aber seine Mußestunden zum fleißigsten und eifrigsten Studium der musikalischen Kunst in ihrem theoretischen sowohl wie ästhetischen Gebiete. Im J. 1811 kam sein dramatischer Erstlingsversuch, das einaktige Singspiel „Die Feuerprobe“ (von Kotzebue) mit Beifall auf dem Hofoperntheater zur Aufführung; 1812 komponirte er die Kantate „Hermes und Flora“, und 1813 die lyrische Tragödie „Salem“ (Text von Castelli), welche zwar bei den Kennern, aber nicht bei dem Publikum Anklang fand. 1816 vollendete er die Oper „Cyrus und Astyages“, welche aber erst nach zwei Jahren in Scene ging und nur einen Succès d'estime hatte. In dem nämlichen Jahre (1818) erhob ihn der Kaiser in den österreichischen Adelstand, und 1821, nachdem er inzwischen in seiner Dienstlaufbahn von Stufe zu Stufe bis zum Hofsekretär gestiegen war, wurde er zum wirklichen Hofrath und Vicedirektor des Hoftheaters ernannt. Diese letztere Stelle bekleidete er, unter mancherlei Verdrießlichkeiten und Unannehmlichkeiten, bis 1829, wo er durch seine Anstellung als erster Custos der k. k. Hofbibliothek eine ruhigere und seinen Neigungen angemessenere Existenz fand. Gestorben ist der kunstsinnige und vielgebildete Mann am 8. April 1844. — Von M's Erzeugnissen als Tonsetzer sind außer den schon oben genannten noch anzuführen: Ouvertüre zur Tragödie „Ottokar“ von Grillparzer, Ouvertüre und sonstige Musik zu Kotzebue's „Hussiten vor Naumburg“, eine Kantate „Hygea“, der 120ste Psalm für vierstimmigen Frauenchor a capella, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, drei Hymnen aus Collins Trauerspiel „Bulos“, Tänze; seine Neuinstrumentirung und theilweise auch überhaupt Neubearbeitung der Händel'schen Oratorien „Samson“, „Jephta“, „Israel in Egypten“, „Salomon“, „Belsazar“ (deren Texte er auch neu übersetzte), hat einige Verbreitung gehabt, ist aber doch auch wiederum von

image
not
available

image
not
available

Form beschrieben. Franko nämlich unterscheidet zweierlei mehrstimmige Kompositionen; die eine sei (wie es in Kantilenen, Rondellen und in dem Kirchengesange geschehe) auf eine Grundlage gebaut, die andere habe deren zwei, nämlich eine dritte wiederum einer Grundlage gleichgeltende Stimme; diese andere Art nennt er Motetten. Motetten waren demnach ursprünglich Kirchengesänge, die ihren Text aus der heiligen Schrift, einen als Grundlage oder zusammenhaltender Faden dienenden Cantus firmus aus dem (Gregorianischen) Kirchengesange nahmen; während eine Stimme diesen Cantus firmus, als Hauptinhalt tenor genannt, vortrug, führten die anderen Stimmen ihren Text zu Motiven aus dem Cantus firmus oder auch aus freier Erfindung durch, und umgaben so den strengen ernsten, sehr gehaltenen, oft in überlange Noten ausgedehnten Kirchengesang mit lebhafteren, wechselvolleren Weisen, was denn eben jenem Pabst und anderen Anhängern althergebrachter Würdigkeit als Verunzierung desselben erschien. Im 16ten Jahrhunderte finden wir Motetten fugenartig gesetzt; weniger hierdurch als durch ihren der heil. Schrift entnommenen Inhalt blieben sie von den damals besonders in Italien überaus beliebten und verbreiteten Madrigalen unterschieden, die Weltliches (materialia — daher der Name) behandelten, oft freier, oft aber auch in derselben strengern Weise wie die Motetten gesetzt wurden. Es hat daher Winterfelds Ableitung des Namens Motette, als einer barbarischen Wortbildung von dem franz. mot (Sprüchlein, Bibelspruch) Viel für sich, obwohl auch motus und movere (nach der beweglichern Weise) das Stammwort sein, und die Deutsche, offenbar jüngere Nennweise „Mutete", wenn sie nicht bloße Corrumpirung ist, auf mutare, nach der veränderlichen, vielgestaltigen Weise der Motetten, gedeutet werden könnte. Die protestantische Kirche hat übrigens diese Kunstform, die sich so treu der Bibel anschloß, oder auch wohl das Wort der Bibel mit einem Liedvers im Cantus firmus verschmolz, mit besonderer Liebe aufgenommen und zur Vollendung gebracht. Luther selbst (der eine besondere Vorliebe für Motetten von Ludwig Senfl hatte) faßt den Sinn der Kunstform in seiner tief eindringenden Weise, wenn er zum Preis der Musica (Luthers Werke, Walchs Ausgabe XIV., S. 407) unter Anderem sagt: „in welcher (Musica) von allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weis oder Tenor, wie es die Musici heißen, hersinget, neben welcher 3, 4 oder 5 andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor, gleich als mit Jauchzen gerings herumher, um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch beweget werden, sich deß heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts seltsamers in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmücket". Von hier ab war es auch die sächsische Schule, namentlich Mich. Bach, und — der Meister Aller — Seb. Bach mit seinen Schülern und Anhängern, der diese Form in allen ihren Zweigen am reichsten benutzte und vervollkommnete. Achtungswürdiges haben nach jenem großen Meister Homilius, Rolle, Wolf, Hiller, Fasch,

image
not
available

manchen Kenntnissen und Erfahrungen bereichert, wieder zurückgekehrt, ward er krank und mußte 1680 seinen Abschied nehmen. Um nicht ein Opfer der Pest zu werden, die damals in Wien grassirte, ging er nicht hieher, sondern nach Krumlau in Böhmen, wo der Bruder seines vorigen Herrn eine kleine Hauskapelle hatte, an der er auch sogleich als Organist angestellt wurde. Als Protestant hatte er indessen manche Verfolgungen der Jesuiten zu erdulden, und mußte deshalb schon 1681 die angenehmen Verhältnisse, in denen er sonst zu Krumlau lebte, wieder verlassen. Er machte nun als Orgelvirtuos eine Reise durch Norddeutschland, und kam endlich auch nach Ostpreußen. In Tilsit langte er grade an dem Tage an (2. Februar 1682), an welchem der Kantor daselbst gestorben war. Er bewarb sich um die erledigte Stelle, erhielt sie nach abgelegter Probe, und hatte sie inne bis an seinen Tod, der erst spät, nach 1724, erfolgte; jedoch war er seit 1719 schon pensionirt. Als Orgel- und Klavierspieler soll er zu seiner Zeit kaum seines Gleichen gehabt haben; als Komponist hingegen ist er weniger bekannt geworden. Aber sein Buch: „Die vertheidigte Kirchenmusik ꝛc.", das 1705 (ohne Angabe des Druckorts) erschien und 1708 noch eine Fortsetzung erhielt, hatte seinen Namen besonders bekannt gemacht. Es ist dies Buch eine Polemik gegen einen sächsischen Geistlichen, Namens Christian Gerber, der in einer Schrift „Die unerkannten Sünden der Welt ꝛc.", gegen alle Musik in der Kirche eifert, sie für gottlos hält u. s. w. — Ein anderes Buch von M.: „Von der großen, unbegreiflichen Weisheit Gottes in dem Gnadengeschenke der geistlichen Sing- und Klingekunst ꝛc.", ist Manuscript geblieben; er sandte es 1721 an Mattheson und dieser hat in seiner „Ehrenpforte" den Inhalt davon mitgetheilt.

Moulu, (spr. Mulüh), Pierre, ein französischer Kontrapunktist und Schüler Josquins, lebte zu Anfang des 16ten Jahrhunderts. Im Archiv der päbstlichen Kapelle zu Rom befinden sich mehrere Messen und Motetten von ihm in Manuscript, und ferner enthält das 10te Buch der 1534 bei Attaignant in Paris herausgekommenen Sammlung von Motetten verschiedener Komponisten auch zwei dergleichen fünfstimmige Arbeiten („In pace" und „Ne projicias") von M.

Mouret, (spr. Mureh), Jean Joseph, geb. zu Avignon im J. 1682 als der Sohn eines Seidenhändlers, der ihm eine gute Erziehung gab. Zur Musik zeigte er frühzeitig schon Neigung und Anlage; man weiß zwar nicht, wer seine eigentlichen Lehrer darin waren, aber gewiß ist, daß er, noch nicht 20 Jahre alt, in seiner Gegend als Komponist sich beliebt gemacht hatte. 1707 kam er nach Paris, wurde bald durch sein angenehmes Aeußere, seinen Geist und sein Talent in der guten Gesellschaft recherchirt und auch nach nicht gar langer Zeit Surintendant der Musik der Herzogin von Maine. Für die brillanten Feste, welche diese Dame auf ihrem Schlosse zu Sceaux gab, und welche „Les Nuits de Sceaux" genannt wurden, schrieb M. u. a. mehrere Divertissements. Nachgehends ward er auch bei der Privatmusik des Königs, als Direktor des Concert spirituel, als Kompositeur der Comédie italienne angestellt; 1736 verlor er jedoch ganz plötzlich diese letzteren beiden Posten, und dieser Umstand, verbunden mit der durch den Tod des Herzogs von Maine gleichfalls eingetretenen

1756 zu Augsburg unter dem Titel: „Versuch einer gründlichen Violinschule" herausgekommen, dann in einer zweiten vermehrten Auflage als „Gründliche Violinschule" (Augsburg, 1770), und endlich noch in vielen anderen Auflagen bis in den Anfang unsres Jahrhunderts hinein, einige Uebersetzungen ins Französische und Holländische nicht gerechnet; sie gehört unstreitig zu den gediegensten Violinschulen und Vieles darin hat, trotz allen Umwandlungen, die das Violinspielen seither erfahren, noch heute Werth und Gültigkeit. 2) 12 Klavierstücke unter dem Titel: „Der Morgen und der Abend, den Einwohnern von Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt" (1759). 3) 6 Violintrio's (1740), von ihm selber in Kupfer radirt. Unter seinem Nachlaß fand man aber noch 12 Oratorien und andere Kirchensachen, Musik zu mehreren Pantomimen, Sinfonien, Serenaden, Konzerte für Blasinstrumente und noch Violintrio's. — (Nachzutragen haben wir noch, daß von den oben angeführten 12 Klavierstücken nur 7 von M., die übrigen 5 aber von Eberlin komponirt sind; übrigens sind dies diejenigen Stücke, welche für das Hornwerk (eine Art Orgelwerk) auf der Veste Hohen-Salzburg komponirt waren, und Morgens und Abends gespielt wurden. Der vollständige Titel dieser Stücke sei hier ebenfalls noch gegeben; er lautet: „Der Morgen und Abend, den Inwohnern der Hochfürstl. Residenz-Stadt Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt. Oder 12 Musikstücke für das Klavier, deren eines täglich in der Festung Hohensalzburg auf dem Hornwerke Morgens und Abends gespielt wird; auf Verlangen vieler Liebhaber herausgegeben von Leop. Mozart, Hochfürstl. Salzburgischem Kammermusikus. Ao. 1759).

Mozart, Maria Anna Walburga Ignatia, Tochter des Vorhergehenden und ältere Schwester des Nachfolgenden, war am 30. Juli 1751 geboren, und zeigte schon frühzeitig ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß sie unter der Anweisung des Vaters die außerordentlichsten Fortschritte machte und bei den ersten Kunstreisen der Familie Mozart in den Jahren 1762, 1763—66, und 1767 als eine Klavierspielerin auftrat, welche sich mit den ersten Meistern messen konnte, und nur gegen die unerhörten Leistungen ihres jüngern Bruders zurücktrat. Bei den späteren Kunstreisen nach Italien begleitete sie den Vater und Bruder nicht mehr, sondern blieb bei der Mutter daheim. Indessen fuhr sie fort, als Klavierspielerin sich auszubilden und konnte auch später mit Recht darauf Anspruch machen als eine Virtuosin zu gelten. Dem Beispiel und Unterricht des Bruders, mit dem sie, wenn er in Salzburg war, fortwährend musicirte, verdankte sie wie sie das gern und bereitwillig eingestand, das Beste was sie leistete. Wolfgang pflegte ihr auch in späteren Jahren, wenn er abwesend war, seine Klavierkompositionen zu schicken und legte auf ihr Urtheil Werth, daher er auch Berichte und Kritiken, namentlich über Klavierspieler, an sie richtete. Auch im Komponiren versuchte sie sich. Ein Lied, das sie ihrem Bruder nach Rom schickte, setzte diesen in Verwunderung und Uebungen im Generalbaß machte sie fehlerfrei und zu seiner völligen Zufriedenheit. Später berichtete der Vater, daß sie trefflich Generalbaßspielen und Präambuliren gelernt habe, da sie einsehe, daß sie nach dem Tode des Vaters, für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Schon frühzeitig auch fing sie an auf dem Klavier

[illegible]

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

image
not
available

ber
hol
hr
Kir
trag
on
S
ichke
t 1
3. 1
vick
atte
ni
Viol
ine
er
s T
en
für
wese
t Z
wa
de
n = r
sche
e sie
die
Or
der
be
flich
olfg
lahn
zi
S
den
chte
För
gel
er,
he
nbl
od
e st

nd H
Vaterſ
men u
ebt.
die S
Mann
er ſie
war,
te ihr
wieder
n). —
m nu
und v
nothw
die Ve
nd glä
es ih
er ſie
ſſelbe
und b
und U
einer
ſind
Art b
König
dré i
rt iſt
on Ar
mache
gt Ver
dert,
Jahn
den ſ
als ih
zu ſch
1780
t von
em Be
die e
auf d
derung
agen L
erverb
ozart".

image not available

image
not
available

ging, begriff wiederum M's hohe Schöpfung nicht gleich und ließ sich weit mehr von dem gleichzeitigen Salieri'schen „Axur" begeistern. — In die Jahre 1788 und 1789 fallen keine Opern, aber eine Unmasse anderer Werke, darunter die drei Sinfonien in Es-dur, C-dur (mit der Fuge) und G-moll; M's Vermögensumstände waren grade in dieser Zeit vorzugsweise derangirt, und wahrscheinlich um ihnen aufzuhelfen unternahm er im J. 1789 die obenerwähnte Reise nach Berlin (auf der er auch u. a. Leipzig besuchte und daselbst ein Konzert gab), und eine nach Frankfurt a. M. — Das Jahr 1790 ist wieder durch die Oper „Cosi fan tutte" bezeichnet, und im folgenden — seinem Todesjahre — lieferte er, außer vielen Instrumentalstücken und einigen Kantaten, die „Zauberflöte", den „Titus" und das „Requiem". Zu letzterem Werke war vor seiner letzten prager Reise (die er behufs der Aufführung des „Titus", den die Stände des Königreichs Böhmen zur Krönung Leopolds II. bei ihm bestellten, gemacht hatte) auf eine ziemlich mysteriöse Weise von einer vornehmen Person beauftragt worden. Dieselbe erschien nach seiner Rückkehr wieder und erinnerte an die Arbeit, welche nun Mozart, der schon seit länger als einem Jahre immer gekränkelt hatte, mit Eifer vornahm, aber mit der Ahnung, daß sie sein eigener Grabgesang werde. Sein Zustand verschlimmerte sich mehr und mehr und auf den Befehl des Arztes mußte ihm seine Frau die Arbeit wegnehmen; doch ließ er sich dieselbe sogleich wiederbringen, sobald irgend ein Moment der Erholung und des Besserbefindens eingetreten war. Endlich ging es aber gar nicht mehr, und was noch an dem Werk zu thun war — etwa an Vollendung der Instrumentirung und Ausführung einzelner nur skizzirten Nummern — mußte Mozart seinem Schüler Süßmayer überlassen. Noch an seinem Sterbetage ließ er sich die Partitur auf sein Bett bringen, sah noch einmal das Ganze mit nassen Augen durch und rief aus: „Habe ich es nicht vorhergesagt, daß ich dieses Requiem für mich selbst schriebe?" So nahm er von seiner Kunst Abschied, und um Mitternacht am 5. Dezember 1791 hauchte er seinen Geist aus. Merkwürdig ist noch, daß er in den letzten Tagen seines Krankseins, fortwährend von dem Wahn verfolgt wurde: durch Salieri vergiftet worden zu sein. — M's Tod setzte seine hinterlassene Familie — die Wittwe und zwei Söhne (s. über letztere den folgenden Art.) — in Gefahr, Noth zu leiden. Er hinterließ ihr Nichts, als den mit unsterblichem Ruhm bedeckten Namen und eine Schuldenlast von etwa 3000 Gulden; die Wittwe deckte dieselben mit dem Ertrag eines Konzertes, während ihr selbst der Kaiser eine kleine Pension von einigen Hundert Gulden verlieh. Im J. 1809 verheirathete sie sich zum zweiten Male mit dem dänischen Etatsrath Georg Nikolaus von Nissen (geb. am 22. Januar 1761 zu Hardensleben in Dänemark, gest. zu Salzburg am 24. März 1826, und bekannt als Verfasser einer Biographie Mozarts, die nach seinem Tode zu Leipzig 1828 herauskam) und starb hochbetagt zu Salzburg am 6. März 1842. Sie hat wenigstens erlebt, daß die Nachwelt zum Theil wieder gut machte, was die Mitwelt an ihrem verewigten Wolfgang durch theils indifferentes Verhalten, theils unwürdiges Mißachten gegenüber seinen Leistungen verbrach: sie war wenigstens Zeugin von der Vergötterung, die ihm

ı wurde
Denkmal
elches aı
ırde und
hr Viel
t überflü
von deı
find, uı
Alles auf
iber den
— un
geben wi
auch u

fgang
26. Ju
gte früh
s und
d Andr
hm au
en trat
nd im
ı an.
ift vom
Zeit
heilhaft
h um
erworb
ı seine
rte, S
avier
's für
zart,
en in
hre (1
war.
eng),
uerric
durch
unt
cht u
essure
des
er

Konzerte, Sonaten, Fantasien, Variationen für Pianoforte, Sonaten für Klavier und Violine, Tänze u. s. w.

Mück, Friedrich Johann Albert, geb. zu Forchheim in Baiern am 24. April 1763, studirte zu Erlangen Theologie, wurde 1788 Pfarrer in dem Dorfe Euerbach bei Schweinfurt, dann zu Iggesheim, und kam endlich als erster Pfarrer und Dekan nach Rothenburg an der Tauber, wo er zu Ende der 30er Jahre noch am Leben war. — Außer mehreren Kompositionen, die er in den fränkischen Musenalmanach vom Jahre 1786 und 1787 geliefert, hat man von ihm: Lieder für die Jugend mit leichten Melodien, für zwei Sopranstimmen (Erlangen, 1816—1819); dann „Musikalische Wandfibel zum Gesangunterricht in Volksschulen" (mit Stephani zusammen herausgegeben, Erlangen, 1815); endlich „Biographische Notizen über die Komponisten der Choralmelodien im baierischen neuen Choralbuche" (Erlangen, 1824).

Mühle, Nikolaus, von Geburt ein Schlesier, kam 1770, kaum 20 Jahre alt, als Musikdirektor zu einer wandernden Schauspielergesellschaft, ward aber 1783 Correpetitor bei der Schuch'schen Gesellschaft, die damals eine Zeitlang in München spielte, und ging von da wieder als Musikdirektor zu anderen wandernden Schauspielertruppen. So war er z. E. auch in Danzig und Königsberg. Ob sein Leben nun fortwährend ein derart ambulirendes gewesen ist, oder ob er sich irgendwo fixirt hat, weiß man nicht; eben so wenig kennt man den Ort wo, und das Datum wann er gestorben ist. — Beliebt waren ihrer Zeit (gegen Ende des vorigen Jahrhunderts) die von ihm komponirten Operetten: „Fermor und Meline", „Der Irrwisch", „Lindor und Ismene", „Der Apfeldieb", „Die Wilddiebe", „Mit dem Glockenschlag zwölf", „Die Singschule", „Der Eremit von Formentera".

Mühlenfeldt, Carl, geb. zu Braunschweig im J. 1797, verlor schon in seinem 11ten Jahre seinen Vater, der Kontrabassist in der herzogl. braunschw. Kapelle war und auch gute Fertigkeit auf der Klarinette besaß. Von der Natur mit vielem Talente für Musik ausgestattet, hatte Carl aber auch schon bis dahin so große Fortschritte im Violin- und Klavierspielen gemacht, daß er sich bereits ganz allein, ohne weitern besondern Unterricht forthelfen konnte. Auf dem Pianoforte war Völker sein Lehrer gewesen; in der Komposition unterwies ihn Kelbe. Kaum 12 Jahre alt, begann er schon Kunstwanderungen zu machen, die anfänglich zwar nur auf kleine Distrikte, z. B. nach Wolfenbüttel, Hildesheim, Quedlinburg u. s. w., später aber über fast ganz Europa sich ausdehnten. Bis 1824 währte dies Kunstwanderleben, das ihm als Klavier- und Violinspieler einen ausgebreiteten Ruhm brachte; in genanntem Jahre aber fixirte er sich in Rotterdam, wo er eine Musikdirektorstelle erhalten hatte; in dieser Stelle fungirte er noch gegen Ende der 30er Jahre. — Man hat von ihm viele Kompositionen für Klavier — Konzerte, Quintette, Quartette, Trio's, Rondo's, Fantasien u. s. w., — welche meist in ziemlich glänzendem, aber flachem Style gehalten sind.

Mühling, August, geb. im J. 1782 zu Raguhn, einem Städtchen im Herzogthum Anhalt-Dessau, wurde auf der leipziger Thomasschule als Alumnus unter Hiller und A. E. Müller musikalisch erzogen, machte zuerst Aufsehen durch

seine klangvolle Sopranstimme, entwickelte später ein schätzbares Kompositionstalent, und ließ in den gewöhnlichen Winterkonzerten als Violin- und Pianofortespieler mit Beifall sich hören. Im J. 1809 erhielt er die Stelle eines Organisten, Singlehrers und Musikdirektors am Gymnasium zu Nordhausen, kam aber dann 1823 an des verstorbenen Seebach Stelle nach Magdeburg als Musikdirektor und Organist an der Ulrichskirche; letztere Stelle vertauschte er nachgehends mit der bessern am Dom. Nach längerer und beifälliger Wirksamkeit ist er am 2. Februar 1847 gestorben. — Er hat eine ziemlich bedeutende Anzahl von Kompositionen geliefert: viele ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder, Motetten, Streichquartette, Klavier- und Orgelstücke, Violin- und Flötenduette, u. s. w.; von seinen größeren Arbeiten sind einige Ouvertüren und Sinfonien, sodann die Oratorien „Abadonna", „David", „Bonifacius", „Die Leidensfeier Jesu" bekannt geworden. — Sein Sohn, Heinrich Julius M., geb. zu Nordhausen am 3. Juli 1810, lebt zu Magdeburg als Musikdirektor und Organist an der Ulrichskirche.

Müller, Adolph, eigentlich mit seinem Familiennamen Schmid geheißen, geb. den 7. Oktober 1802 zu Tolna in Ungarn, verlor frühzeitig seine Eltern, und wurde von seiner Tante und dem bekannten Schauspieler und Schauspieldichter Flet (Albini) für das Theater erzogen. Den ersten musikalischen Unterricht empfing er schon frühzeitig vom Domorganisten Rieger in Brünn und trug in selbiger Stadt bereits mit 11 Jahren ein Konzert auf dem Pianoforte öffentlich vor. Nachgehends war er an mehreren österreichischen Theatern engagirt und seit 1823 auch in Wien. Hier nahm er, der stets der Tonkunst mit größter Liebe angehangen und auch schon, ohne eigentliche Kenntnisse im Tonsatze, mancherlei für Pianoforte und Gesang komponirt hatte, bei Joseph von Blumenthal Unterricht in der Harmonielehre und cultivirte überhaupt die Musik mit verdoppeltem Eifer. Im J. 1825 trat er mit einer Gelegenheits-Kantate „Oesterreichs Stern" und mit seiner ersten Operette „Wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein" hervor, und fand mit beiden Sachen Beifall. Das Jahr darauf komponirte er die komische Oper „Die schwarze Frau", wurde am Kärnthnerthor-Theater als Sänger engagirt und komponirte für die genannte Bühne „Die erste Zusammenkunft", worauf er zum Kapellmeister ernannt wurde. Von der Theaterlaufbahn sah er natürlich nun ab, widmete sich ausschließlich der musikalischen Kunst und wurde im J. 1828 beim Theater an der Wien als Kapellmeister angestellt, als welcher er eine Unmasse von Musiken zu Melodramen, Lokal- und Zauberpossen schrieb. Seine Stelle hatte er anfangs der 40er Jahre noch inne und unsres Wissens ist er auch in diesem Augenblicke noch in Wien, wir vermögen aber nicht anzugeben an welchem der dortigen Theater er etwa fungirt. — Außer den angeführten Sachen fürs Theater hat M. auch noch viele Lieder und Klaviersachen, auch Mehreres für die Kirche komponirt.

Müller, August Eberhard, geb. den 13. Dezember 1767 zu Nordheim im Hannöver'schen. Sein Vater, ein Organist, übernahm seinen ersten musikalischen Unterricht; alsdann wirkte der sog. Bückeburger Bach (Joh. Chr. Friedrich, der 9te von Joh. Seb. Bachs Söhnen), erfolgreich auf seine theoretisch-praktische

Ausbildung ein. Häusliche Dürftigkeit zwang den Knaben, bereits in seinem 14ten Jahre den heimathlichen Heerd zu verlassen und auf gut Glück hinauszuwandern in Gottes weite Welt. Mannichfaltige Kenntnisse und ein offener, gradsinniger Charakter gewannen ihm bald aller Orten theilnehmende Freunde, und durch sein braves Spiel auf der Orgel und Flöte, welches letztere Instrument er ohne Meister bloß für sich erlernt hatte, erwarb er sich ein mäßiges Auskommen und deckte seine bescheidenen Bedürfnisse. Nach und nach bereis'te er ganz Norddeutschland, weilte längere Zeit u. a. in Göttingen und Braunschweig, und kam endlich 1789 nach Magdeburg, wo er mit der Tochter des kürzlich verstorbenen Organisten Rabert sich verehlichte und dessen Dienst an der Ulrichskirche erhielt. Von jetzt zeigte ihm die Glücksgöttin ein freundlicheres Antlitz; immer höher stieg er in der allgemeinen Achtung, übernahm die Oberleitung der Konzerte und machte auf verschiedenen Kunstreisen seinen Namen mehr und mehr bekannt. Im J. 1794 erhielt er (auf Reichardts Empfehlung) die Stelle als Organist an der Nikolaikirche in Leipzig. Dort machte er sich auch nicht minder als Komponist, wie als Flöten- und Pianovirtuose geltend und bezauberte, gleich seiner kunstgebildeten Gattin, Alles durch seine vortreffliche Ausführung namentlich Mozart'scher Klavier-Konzerte. Im J. 1800 wurde er dem alternden Hiller adjungirt und nach dessen Tode (im J. 1804) dessen würdiger Nachfolger als Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor der beiden Hauptkirchen. In den Jahren 1807 und 1809 unterrichtete er die damalige Erbprinzessin von Sachsen-Weimar auf dem Klavier und in der Harmonielehre, worauf er dann durch dieselbe im J. 1810 nach Weimar kam. Nach nicht gar langer Zeit fing er an zu kränkeln, sein Zustand wurde immer bedenklicher und endlich starb er an der Wassersucht, am 3. Dezember 1817. — Seine zahlreichen und angenehmen Kompositionen bestehen in Klavierkonzerten, Sonaten für Klavier allein und mit Begleitung, Capricen (klassisch), Fantasien und Variationen für dieses Instrument, Orgelstücken, Konzerten, Fantasien und Duetten für Flöte, Kantaten und Liedern; ferner hat man von ihm mehrere instruktive Werke, z. B. eine große Pianoforteschule (zuletzt von Jul. Knorr [s. d.] neu bearbeitet), eine Flötenschule, Anleitung zum genauen und richtigen Vortrag der Mozart'schen Klavierkonzerte, instruktive Stücke für Klavier u. s. w.; und endlich ist er auch als musikalischer Schriftsteller in Aufsätzen für die Leipz. allg. mus. Zeitung aufgetreten. — Sein Sohn, Theodor Amadeus M., geb. zu Leipzig den 20. Mai 1798, erhielt im väterlichen Hause seine erste musikalische Bildung und sein Talent entwickelte sich schnell und glücklich. Nachdem er als Freiwilliger den Feldzug von 1815 mitgemacht, wurde er als Violinist in der weimarischen Kapelle angestellt, erregte als solcher die Aufmerksamkeit der damaligen Erbgroßherzogin Maria Paulowna und wurde von dieser behufs der höheren Ausbildung auf seinem Instrument zu Spohr geschickt. Nachgehends nahm er in der Theorie noch Unterricht bei Hummel und Götze und wurde als Kammermusikus angestellt. Gestorben ist er mit dem Ruhme eines tüchtigen Geigers und geschickten Komponisten zu Weimar im April des Jahres 1846. — Man kennt von ihm Ouvertüren, Entr'actes, Geigenstücke, Tänze u. s. w.

ſt, geb. i
ıdt und iſt
h auf vi
als Kom

Friedric
wird) zu
h unter
16 Ja
r ſich als
re lang M
ger die P
Kompoſ
Schaupl
abgetrete
er nach
bt augenl
on 1840
größere
ie Mas
hen habe
ſo wie e
Ferne
nopla
ken un
uch unt
F. Mi
n P. u
Mutter,
mals gö
eboren.
nachhe
nachd
ihr ei
amerſän
n glän
te ſeit
vortref
in G
es Ja
, ein
d hoch
Alkma
ine in

welche vielleicht sein größtes Werk geworden wäre; jedoch starb er kurz nach Beginn der Arbeit, die dann Koning fortsetzte und vollendete.

Müller, Christian Friedrich, geb. zu Rheinsberg am 29. Dezember 1752, war im Violinspielen ein Schüler des berühmten Salomon und kam dann als Kammermusikus in die Dienste des Prinzen Heinrich von Preußen. 1781 ging er mit der Mara auf Reisen, bis nach Kopenhagen. Hier lernte er die berühmte Sängerin Mad. Caroline Friederike Walther kennen und auf seinen Betrieb ließ sich dieselbe von ihrem Manne scheiden, um ihn (M.) heirathen zu können. Dazu aber versagte der König von Dänemark die Erlaubniß, und Beide flüchteten deshalb nach Stockholm, wo sie nicht allein die gewünschte Heirathsgenehmigung erhielten, sondern auch sogleich in königl. Dienste genommen wurden. Sie, die nunmehrige Madame Müller, war 1763 geboren und vom dortigen Publikum als Sängerin fast angebetet; Müller war einer der ersten Violinspieler seiner Zeit und als solcher, sowohl in Deutschland als auch im Auslande anerkannt. 1782 machten Beide eine Reise nach England, wo sie ungemeinen Beifall ernteten, und 1783 waren sie wieder in Stockholm, wo sie auf neue 10 Jahre mit bedeutendem Gehalt engagirt wurden. Mad. Müller scheint sich nachmals wieder von ihrem Manne getrennt zu haben, denn 1788 schon war sie wieder in Kopenhagen und blieb hier bis an ihren Tod; er aber blieb in Stockholm, machte von da aus noch einige erfolgreiche Reisen nach Rußland und starb im J. 1809. — Für sein Instrument hat er Einiges komponirt.

Müller, Christian Gottlieb, geb. am 6. Februar 1800 zu Nieder-Oderwitz bei Zittau. Sein Vater war ein armer Leinweber, der aber so viel Liebe zur Musik hatte, daß er etwa im 6ten Jahre des Sohnes noch das Violoncell und Fagott erlernte, wodurch die angeborene Neigung des Kindes zur Tonkunst so lebhaft hervortrat, daß es nicht nur bald die Noten kannte, sondern auch jedes Blättchen, dessen er habhaft werden konnte, mit Noten beschrieb, die er dann abzusingen versuchte. Es währte auch nicht lange, und der kleine Knabe war als Chor- und dann als Solosänger in der Kirche recht gut zu gebrauchen, machte sogar vor den Bauern ein ziemliches Aufsehen. Das bestimmte denn den Vater, seinen Sohn die Violine und Klarinette lehren zu lassen, zu denen sich bald die Flöte gesellte, denn der Knabe mußte nun allsonntäglich in den Schenken zum Tanze mitspielen. Nach und nach lernte er noch mehrere Blasinstrumente spielen, fing auch schon an, ohne irgend welche Kenntnisse in der Harmonielehre erlangt zu haben, allerlei Tänze und Märsche zu komponiren und war endlich inzwischen auch von dem Vater zur Leinwandweberei angelernt worden. Dieses Handwerk behagte ihm jedoch wenig und er hatte seinen Sinn mehr auf das Studium der Theologie gerichtet, weshalb er wünschte, wie einige seiner Jugendfreunde, das Gymnasium zu Zittau besuchen zu dürfen. Seine armen Eltern aber mußten ihm dies versagen, und er war endlich froh, daß er, dem das Sitzen vor dem Webstuhle immer unerträglicher geworden war, beim Stadtmusikus in Zittau als Lehrling eintreten durfte. Sechs Jahre brachte er bei seinem Lehrherrn zu, lernte alle Orchesterinstrumente behandeln und benutzte die nicht unbeträchtliche Bibliothek des Genannten wacker, indem er sich allerhand Muster daraus zu Ein-

ren, Quarte
ıer Lehrzeit
ber wieder
.rzen fand
ihm zuwider
Stadtmusi
Göttingen a
) wandte si
· desselben
freundlich a
n, konnte i
ı Stadtmus
ıe Stelle
euden an.
ngestellt, w
nachen zu
in der M
erke und ı
pe" gewäl
te er so
tenburg a
.gen, daß
: Verhält
ı nicht et
auf eine
leistet hä
ınd Entn
burg ist,
ihr 80 a
ten für
u. s. w.,
Sinfoni
. Opern
Kreise n
25. Feb
rschule,
ebend, l
ositionen
theilhaf
einem A
ıls Alu
ıgirte.
an He
, war

Zeit und auch als Komponist geschätzt, besonders in seinen kirchlichen Chorgesangstücken. Von seinen Arbeiten sind jedoch nur einige vierhändige Klaviersonaten im Druck erschienen.

Müller, Donat, geb. am 17. Januar 1804 zu Biburg, einem Dorfe in der Nähe von Augsburg, zeigte frühzeitig entschiedene Neigung zur Musik, weshalb sein Vater — ehemaliger churtrierscher Förster — beschloß, ihn zur Erlernung derselben nach Augsburg zu bringen. Ehe er jedoch diesen Entschluß zur Ausführung bringen konnte, überraschte ihn der Tod und er hinterließ eine Wittwe mit 8 unerzogenen Kindern, in nichts weniger als günstigen Vermögensumständen. Alles was die Mutter für den lernbegierigen Donat thun konnte, war, daß sie ihn täglich in das 3/4 Stunden von Biburg entfernte Dorf Hainhofen schickte, damit er von dem dortigen geschickten Schullehrer in den Elementargegenständen, sowie im Gesang und Klavierspielen Unterricht empfange. Er machte auch so gute Fortschritte, daß er nach anderthalb Jahren als Kapellsingknabe am Dom in Augsburg angenommen werden konnte. Nun wurde Kapellmeister Bühler sein Lehrer in der Musik und dieser bewirkte auch, daß er in das St. Annen-Gymnasium aufgenommen wurde, welches er 8 Jahre lang besuchte. Mit 16 Jahren verließ M. das Kapellhaus und hatte bereits eine solche Fertigkeit auf der Orgel erlangt, daß man ihn bei der Kreuzkirche als Organisten anstellen konnte. Hier hatte er auch Gelegenheit bei dem Pater Matthäus Fischer, der damals an der Kreuzkirche die Musik dirigirte und ein vortrefflicher Orgelspieler war, sich noch auf der Orgel zu vervollkommnen, so wie er nun (1822) auch anfing beim Kapellmeister Bühler die Komposition zu studiren. 1826 erhielt er die einträglichere Organistenstelle an der St. Maximilianskirche, dann wurde er 1837 Musikdirektor an der St. Georgskirche und anfang der 40er Jahre endlich kam er in gleicher Eigenschaft an die Ulrichskirche. — Man hat von ihm zahlreiche größere und kleinere Kirchenstücke, einzelne lateinische und deutsche Kirchengesänge, zwei deutsche Volksgesangbücher für katholische Kirchen; auch hat er sich in einigen Opernkompositionen versucht, z. B. in „Die Gebirgshöhle am Thunersee", „Die kleine Lautenspielerin", „Myrtha", welche aber wohl über Augsburg nicht hinausgedrungen sind.

Müller, Friedrich, geb. am 10. Dezember 1786 zu Orlamünde im Herzogthum Altenburg, widmete sich frühzeitig der Musik unter der Leitung seines Vaters, welcher Stadtmusikus in seinem Geburtsorte war. Schon mit 16 Jahren wurde er in die Dienste des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt berufen und genoß (eben in Rudolstadt) noch von dem würdigen Heinrich Christoph Koch Unterricht in der Komposition. Zuerst in der rudolstädtischen Kapelle beim Violoncell und der Klarinette angestellt, wurde er später Vorspieler bei der zweiten Geige und erhielt den Titel „Hofmusikus". Sein Haupt- und Lieblingsinstrument blieb jedoch die Klarinette, die er mit Meisterschaft behandelte. 1816 erhielt er den Auftrag, eine neue Militärmusik zu organisiren, erhielt dann die Leitung derselben und kurze Zeit darauf auch die Direktion der Hofblasmusik, mit dem Titel als Kammermusikus. Nach dem Tode des Kapellmeisters Eberwein im J. 1831 wurde er, mit dem Dekret als Musikdirektor, Dirigent

elle und im
b er noch a
für Klarine
— Sein jün
9, lernte ebe
ische Kapelle,
en-Handlung

brüder, G
or und Fr
alle gebore
drich M. H
zerten, Va
n ziemlich
kalische Au
en andern L
1. Novemb
tenden Unt
ß, und reis
t seine St
Deutschland
dium zu
, Theod
ritte, Au
rdinand
der hatten
id waren
uartettiste
sollten, l
Braunschw
lbe u. c
Strafe
r einem
ßte allen
gehen.
Da sie
nicht so
uf ein
uf einig
zu ver
um sich
ldung i
e auch
ution i

Regierung bekanntlich endete, und einer der ersten Schritte des neuen Gouvernements war, der Residenz den Besitz so ausgezeichneter Talente, wie die Müllers waren, zu sichern. Indessen hatten diese die neue Kunstbildung gewonnen, und wollten sie nicht unbenützt lassen; daher machten sie zuerst eine Reise nach Hamburg und dann im Sommer 1832 nach Berlin. Mit diesen Reisen war aber auch ihr Ruhm festgestellt und die Folgezeit bestätigte denselben nur: in allen Musikstädten Deutschlands und des Auslandes gaben sie die Meisterwerke der Quartettmusik zu hören und es war nur eine Stimme über die wunderbare Uebereinstimmung, Glätte und Einheit der Nüancirung, mit der sie executirten. Die Instrumente waren dabei auf folgende Weise unter den Brüdern vertheilt: Carl Friedrich spielte die erste und Franz Ferd. Georg die zweite Violine, Theod. Heinr. Gustav die Viola und August Theodor das Violoncello. — Nachzuholen ist noch: daß Carl Friedrich im Verlaufe der Zeit Konzertmeister in Braunschweig wurde und wohl annoch neben dem Violoncellisten Theodor, dieser als Kammermusikus, fungirt; ferner daß Gustav als Symphoniedirektor (bei der Theatermusik außer der Oper) und Georg endlich als Kapellmeister in Thätigkeit waren, bis sie Beide im J. 1855 der Tod abrief: Georg am 22. Mai und Gustav am 7. September. — Ein Ersatz für das zerrissene Quartett der älteren Gebrüder Müller verspricht indeß der Welt zu erwachsen, und zwar in den 4 Söhnen des Carl Friedrich: Bernhard (geb. den 24. Februar 1825 zu Braunschweig), Carl (geb. den 14. April 1829), Hugo (geb. den 21. September 1832) und Wilhelm (geb. den 1. Juni 1833). Sie haben seit einiger Zeit öffentlich zu quartettiren angefangen, und zwar dergestalt, daß Carl die erste und Hugo die zweite Geige, Bernhard die Viola und Wilhelm das Violoncello spielt, haben auch schon in einigen namhaften Städten durch ihr Zusammenspiel Lob eingeerntet, und sind alle vier in der Kapelle des Herzogs von Meiningen angestellt.

Müller, Hermann, geb. am 4. Juni 1817 zu Stralsund, zeigte schon frühzeitig Anlagen zur Musik und erhielt als Knabe Klavier- und Violin-Unterricht, so wie er auch auf der Orgel sich von selbst zu fördern suchte. Nachdem er 15 Jahre alt geworden war, schickte ihn sein Vater behufs der höheren Musikstudien nach Dessau auf die Musikschule Friedrich Schneiders. Hier arbeitete er eifrigst bis ins Jahr 1836, wurde mit den besten Zeugnissen entlassen und kehrte nach seiner Vaterstadt zurück, wo er eine kurze Zeit als Musiklehrer privatisirte, dann aber (noch im Jahre 1836) als Musiklehrer an das königl. Pädagogium zu Putbus (auf Rügen) berufen wurde. Nachgehends wurde er auch in der neuerbauten Schloßkapelle daselbst als Organist angestellt. Er hat sich um die Hebung der musikalischen Zustände innerhalb seines Wirkungskreises verdient gemacht und auch Mancherlei komponirt, wovon uns indeß noch Nichts zu Gesicht gekommen ist.

Müller, Johann, geb. zu Dresden und um die Mitte des 17ten Jahrhunderts blühend, war ein Schüler Perandi's und zuletzt Kapellmeister des Churfürsten Johann Georg II. von Sachsen, als welcher er 1670 starb. Von seinen Werken hat man noch 5- und 8stimmige deutsche Motetten und sonstige Kirchensachen.

hann Ch
en zu Bau
Singchors
'schen Haus
als Violin
in seiner
ionika und
Außerde
nd Wildu
ann He
: zuerst d
unst, und
e gewählt
reutzer un
lcher kam
'e er 18
n. Diese
Neigung
hied, un
llte er si
aber spi
ind sich
ein ga
en Theil
schon, v
Instrum
'n nach
nnte sei
d gesuch
elches v
Klause
Werk
die er
sich fle
Field,
g noch
rben ist
326. —
nen: T
ium „
34ste f
d wel

n Im

image
not
available

Er wa
d überl
n, der
zember
geben i
hr an).
und w
m er s
tte mit
r Com
ie der
hm ar
s war
rwund
franzi
länder
s; da
ich ein
ist'te e
li-Rev
bis in
ann er
Februa
torium
Klarin
M. i
inzent
hat
nents,
i sind
die el
t-Ersi
a s,
a n e,
80 i
chwel
sie 1
Regi
Büh
s P
noc
, de
26
dem

mit höchster
n.
Wilhelm
' und Knab
für Klavie
Musikalische
m öffentlich
für die O
rgel, ihre
derselben
bekannt g
Bilhelm
2, zeigte f
Jahre sa
Orgel.
an den
Erzieher
ehalten h
Vorsteher
er am lu
eckung u
monicon
vurde er
am 6.
iken u. f
sätzen fü
ische Ei
in sehr
einer C
1799).
e tüchti
; sie w
enhofe
7ten J
i, rastl
Meist
noch
oselbst
ach ih
besuch
zertist
ielerin
Leben.

image
not
available

Schweri
heimrath
lben St
is an se
seiner
n Ph.
sind nu
uo's vor
org, ei
d die
wo er
flüchten,
blieb.
eim Er
beim
erts. —
maticae
n, Aug
Passo
n, Aug
der M
g. —
rricht
er Hof
nd Pri
per il
igen,
n.
n der

ndlod
ka, s.
der F
pielen
ingebl
loch;
dassel
beim
überh
welc
astrum
g, Si
ssels
ichen,

image
not
available

: Arbeit
luszug
geschriebe
contrac
retinent
: music
Muris
specula
ahrschein
me in
athemat
. daß d
n sei, i
n jetzt
her auc
er Baß
baß (
Jahrhu
Klavier
größte
kstücken
g des
scher K
einstma
sik zu
Murkyk
Text
ie Berl
ierkom
r Phil
den M
i, ver
d Okt

eine
)t ern
nd H
nach

image
not
available

image
not
available

n mit höchste
tien.
, Wilhelm
tor und Knal
cke für Klavie
„Musikalisch
beim öffentlich
w. für die O
Orgel, ihre
el derselben
ft bekannt g
Wilhelm
52, zeigte
en Jahre s
lich Orgel.
ier an den
als Erzieher
fgehalten h
s Vorsteher
hrer am l
Weckung u
harmonicon
wurde er
: am 6.
usiken u.
ufsätzen fü
orische Ei
(ein sehr
h einer (
1799).
ine tüchti
n; sie w
llenhofe
7ten J
iß, rastl
n Meis
sie noch
woselbst
Nach ih
, besuch
onzertist
pielerin
Leben.

image
not
available

noch in Schweri
des Geheimrath
in derselben St
ielt er bis an se
— Zu seiner
ielern in Ph. (
id es sind nur
und Duo's vor
it, Georg, ei
Jugend die 2
asburg, wo er
vegen flüchten,
1690 blieb.
nist beim Er
teister beim 2
hrhunderts. —
orchematica
alstücken, Aug
altend, Passa
occaten, Aug
n bei der M
imlung. —
Unterricht
vard er Ho
jen und Pr
cali per il
i; Fugen,
rhalten.
ation der
e.
Mundlo
ionika, s.
bei der F
i Spielen
st eingebl
lundloch;
e, dassel
g (beim
1) überh
tels wel
Instru
sing, S
kessel
reichen

wird, wie bei der Trompete, dem Horn, der Posaune, dem Serpent u. s. w. Alle anders geformten Mundstücke, wie z. B. bei der Klarinette und ähnlichen Instrumenten haben einen besondern Namen, wie unter den einzelnen Artikeln der Instrumente auch angeführt ist. Bei der Klarinette z. B. heißt das Mundstück, d. i. der an den Mund zu setzende Theil des Instrumentes, Schnabel; bei der Oboe — Rohr, u. s. w. Die Flöte hat statt eines Mundstückes nur ein Mundloch. — Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, die Form und der Umfang, die Größe oder Kleine eines Mundstückes habe gar keinen Einfluß auf den Ton und Klang des Instruments selbst. In akustischer Beziehung ist das Mundstück allerdings von Wichtigkeit, was aber hier nicht weiter erörtert werden kann. Freilich muß sich die Weite desselben theilweise auch nach der Embouchure, den Lippen, des Bläsers richten; der Eine muß ein weiteres, der Andere ein engeres Mundstück haben, um den Ton mit der nöthigen Präcision, Reinheit und Fülle hervorbringen zu können; denn der Eine hat stärkere, aufgeworfenere, der Andere dünnere und eingezogenere Lippen; die Embouchure, wie die Blasinstrumentisten gewöhnlich sagen, des Einen ist so und des Andern so, und ein Jeder muß selbst untersuchen, welches Mundstück, ob ein weites oder enges, ein langes oder kurzes, für ihn das passendste ist. — Bei den Orgelpfeifen besteht das Mundstück aus dem Kopfe, dem Keile, der Rinne, der Zunge und der Stimmkrücke.

Mundy, (spr. Möndy), John, ein englischer Tonkünstler zur Zeit Elisabeths, war zuerst Organist am Eton-College und dann an der St. Georgs-Kapelle zu Windsor. 1586 wurde er von der Universität Oxford zum Baccalaureus, 40 Jahre später aber erst zum Doktor der Musik graduirt. Gestorben ist er zu Windsor im J. 1630. — Eine Sammlung von Psalmen und Kirchengesängen von ihm (3—5stimmig) erschien 1594 zu London im Druck; dann befinden sich einige Madrigale in der Sammlung „The Triumph of Oriana“ und Burney hat im 3ten Bande seiner Musikgeschichte (pag. 55) einen vierstimmigen Gesang von ihm mitgetheilt. — Sein Sohn und Schüler, William M., war ebenfalls Tonkünstler und man findet einige seiner Anthems in der Barnard'schen Collection.

Muris, Joannes de, franz. wahrscheinlich Jean de Murs oder de Meurs, ein berühmter Musikschriftsteller aus dem 14ten Jahrhundert. Von seinen Lebensumständen weiß man fast gar nichts; nur so viel ist nach vielem Hin- und Hermeinen und Forschen herausgebracht worden, daß er in der Normandie um 1300 geboren wurde, nachgehends in Paris Doktor der Sorbonne, Kanonikus und Dekan war und daß er (wahrscheinlich) um 1370 zu leben aufgehört hat. Sein Hauptwerk ist das „Speculum musicae“, welches sich in zwei Manuscripten auf der pariser Bibliothek befindet und eine Encyclopädie der gesammten Musikwissenschaften bis auf das 14te Jahrhundert bildet; seine übrigen hier folgenden musikalischen Schriften sind gleichsam nur Vorarbeiten zu dem Speculum —: „De Musica practica seu mensurabili“ (Mscrpt. auf verschiedenen Bibliotheken und in einem Auszuge von Gerbert mitgetheilt), „Tractatus de musica speculativa“ (vom Fürstabt Gerbert im 3ten Bande seiner Scriptores eclesiast. de musica mitgetheilt); „De Discantu“. Den von Gerbert ebenfalls mitgetheilten Traktat: „Summa musicae Magistri Joannis de Muris“ hält Fétis

rühmten Po
matischen V
hres 1793
nnungen ge
) seinem V
em Erfolg.
wenig we
örten urspr
bald zu
Dichter u
von 3 auf
nealogien
Melete,
r Erinner
rte sie, n
9), in 2
von S
s Töchter
), Eute
Singende),
(die Lied
Bei Hom
n Gipfel
Künste u
e der M
nz., spr
onders d
lasebalge
eten Org
allstücke,
: sie m
neau).
: dabei
en Luftb
gewöh
eberhau
r Gig
eliebige
k, das
t kann
niglich
Uebrig
man
n.

image
not
available

e, so mischten
nen, bald, al
mischen Woh
u, und so ent
hat sie zur
szudrücken,
die vorherrs
n Vorzug,
der diese Wi
Rhythmus
chtet zerfäll
kanonik,
(Kompositic
Mittel the
sik; ferner
Konzert
rn, wo bes
tional-Ind
einer deu
der Musik
Vorwelt.
k, — daß
das fortge
mit Gesa
Völkern
erste u
erst sehr
n der M
nstrumen
aaren be
t der J
rtigte M
Lobgesa
eer. B
bildete
Gipfel
Beschr
— Neb
gypte
n Soh
Osiri
oder
en, d
er Insi
v. Ton

ziemlich gleich kommt. — Die **Griechen**, welche nach Egypten, als zur Schule höherer Weltweisheit, reis'ten, brachten die Musik von dort nach ihrer Heimath mit und scheinen unter allen Völkern des Alterthums dieselbe am meisten ausgebildet zu haben. Doch verstanden sie unter Musik nicht allein Tonkunst und den Tanz, sondern zugleich auch die Poesie, Rhetorik und Grammatik. Von ihnen schreiben Einige die Erfindung der Tonkunst den Musen **Melpomene** und **Erato**, Andere dem **Epimetheus** und **Prometheus** zu. Unter ihren Fortbildnern werden **Kadmos**, **Apollon**, **Hermes**, **Pallas**, **Bacchus**, **Orpheus**, **Amphion**, **Pan**, **Midas** und **Marsyas** genannt. Die erste Periode der griechischen Musik fängt man gewöhnlich mit Kadmos an; dieselbe dauert bis zum trojanischen Kriege. Die zweite Periode dauert von da bis zur Erneuerung der pythischen Spiele; in diese legt man die Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechtes. Die dritte Periode beginnt 580 v. Chr. und geht bis zu Alexander dem Großen. Man brachte die Töne in Abtheilungen und trennte Instrumental- und Vokalmusik. **Sakkades** war um diese Zeit der erste Solospieler auf der Flöte, und **Lasios** wird als der Erste erwähnt, der über die Theorie der Musik schrieb. **Pythagoras** machte sich in allen Zweigen verdient. Er erfand die **Kanonik** und wurde darauf durch den Klang von Schmiedehämmern verschiedener Größe geleitet. Auch verbesserte er die Theorie und die Instrumente überhaupt. Nach ihm that sich **Damon** vorzüglich hervor. **Platon**, der auch Verdienste um die Musik hat, sagt von seinem Tonsystem, daß es nie geändert werden könne, ohne daß nicht zugleich auch die ganze Staatsform geändert werde. Dann trat **Aristoxenos** als Stifter einer neuen Musikschule auf, nämlich der Harmonikoi und Kanonikoi. In dieser Periode wurde das enharmonische Klanggeschlecht wieder abgeschafft und das chromatische dafür eingeführt, dessen Erfindung Einige dem **Epigonos**, Andere dem Thimotheus **Milesius** (537 v. Chr.) zuschreiben. Auch **Euklides** erwarb sich um die mathematische Klanglehre Verdienst. Nach Verfall des griech. Staates sank auch die Tonkunst, wie alle Künste und Wissenschaften. — Von den Griechen bekamen die **Römer** die Musik und sie übten sie auch ganz in deren Form aus, ohne sonderliche Verbesserungen oder Neuerungen darin vorzunehmen. In früheren Zeiten der Republik durften sich bloß Sclaven und Freigelassene damit beschäftigen, und erst später unter den Kaisern hob sie sich in Etwas. Unter mehreren einzelnen römischen Schriftstellern über Musik schrieb auch **Vitruv** darüber. Nach den Umwälzungen der beiden Kaiserthümer versank auch die Musik, wie alle Künste, in das Dunkel der Barbarei, und nur den **ersten christlichen** Gemeinden war es vorbehalten, sie zu bewahren und in dem Grade nach und nach fortzubilden, wie wir sie jetzt ausüben. Mit Anfang des Christenthums beginnt eine ganz neue Aera der Musik, begünstigt und bedingt von dem Wesen und der Form des ganzen Christianismus. Jetzt erst überhaupt faßt die Geschichte der Musik einen festen Fuß, erhält eine eigentlich historische Gestalt, deren Gliederform sich beweislich festhält an authentischen Urkunden: es ist die Geschichte der ganzen **europäisch-abendländischen Musik**, oder der Musik, die wir heute noch die unsere nennen. In der Perioden-Ein-

ir da
den,
auch
l noch
nst, a
n noch
Reste i
wie
ünften
ahlen),
befindl
r. ein
re M
diese
s grie
m Ge
losma
zu th
us ve
re A
Christ
nzliche
hlreich
en W
u sein
Syri
rege
rhand
sam d
schon
nsona
aen w
Wi
ssen (
ede di
und
. Zei
, du
erwei
en u
den re
Ausei
toffes,
1) Ex

Erste Versuche, einen gegebenen Gesang mit einer zweiten oder mit mehreren Stimmen zu begleiten, d. h. mit der Quarte, Quinte oder Oktave in grader Bewegung, auch 2stimmig mit anderen nicht consonirenden Intervallen (Organum). 2) Epoche Guido. Das elfte Jahrhundert. Verbesserung der Tonschrift, d. h. der Neumen, mit Hülfe von Linien, doch mit Beibehaltung der Gregorianischen Buchstaben; überhaupt Aufdämmern einer Art Elementar-Theorie und Praktik in der Methode, doch Alles nur mit Bezugnahme auf den Kirchengesang. 3) Epoche ohne Namen. Das zwölfte Jahrhundert. Erfindung der Noten, Versuche bis zu einer Art von gemischtem Contrapunkt, also Erfindung einer Art von Figural- und Mensuralmusik. Urheber unbekannt. Monumente mangeln. 4) Epoche Franko. Dreizehntes Jahrhundert. Verbesserung der Mensural-Theorie, des Contrapunkts (damals Discantus genannt), der Notenschrift. (Walther Odington, Hieronymus de Moravia, Pseudo-Beda, Adam de la Hale). 5) Epoche Marchettus und de Muris. 1300—1380. Aufstellung von gewissen gültigen Regeln für die Harmonie, Ausbreitung der Kenntnisse vom Discantus und von der Mensur. Dabei noch tiefer Stand der Praktik. (Prosdocimus de Beldomandis, Anselmus Parmensis, Philippus de Caserta u. s. w.). 6) Epoche Dufay. 1380—1450. Aeltere oder erste niederländische Schule. Ausgebildeter regelmäßiger Contrapunkt (Binchois, Eloy, Faugues). 7) Epoche Ockenheim. 1450 — 1480. Neuere oder zweite niederländische Schule. Artificioser Contrapunkt. (Busnoys, Hobrecht, Regis). 8) Epoche Josquin. 1480 — 1520. Beginnender Flor der Niederländer über ganz Europa. Contrapunktisten entstehen in Deutschland, auch in Frankreich. Vortreffliche Tonlehrer in Italien. Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Typen durch Ottavio Petrucci da Fossombrone. (Pierre de la Rue, Brumel, Stephan Mahu, Adam de Fulda, Hermann Fink, Eleazar Genet, Gafori, Tinctoris u. s. w.). 9) Epoche Willaert. 1520—1560. Culminationspunkt der niederländischen Schule. Anfänge einer Emancipation der Italiener und Niederländer. Aufdämmern der venetianischen Schule. Erfindung oder vielmehr Einführung der Madrigalen und Vilanellen. (Arcadelt, Goudimel, Lupus, Morales, Ducis, Senfl, Agricola, Stahl, Walther, Zarlino, Porta u. s. w.). 10) Epoche Palestrina. 1560—1600. Anfang des Flors der Italiener und Ende des niederländischen. Römische Schule und deutlicheres Hervortreten einer Venetianischen. Höhepunkt der Kirchenmusik. (Animuccia, die beiden Nanini, Ingegneri, Gabrieli, Marenzio, Vittoria, Anerio, Orlando Lasso, Gallus, Hasler, Prätorius u. s. w.). 11) Epoche Monteverde. 1600—1640. Erste Versuche eines dramatischen Styles, Ursprung der Oper; die Monodie, das Kirchen-Konzert. Entstehung des Generalbasses. Fortschritte der venetianischen Schule. Vorliebe für das Madrigal. (Viadana, Frescobaldi, Allegri, Caccini, Peri, Mazzochi, Heinr. Schütz u. s. w.). 12) Epoche Carissimi. 1640—1680. Erste Verbesserung des Recitativs und der dramatischen Melodie. Die Kantate. Ueberwiegen des Stilo concertato in der Kirchenmusik. Mittlere venetianische Schule.

erung der Bo
lli, Cesti,
1680—1725
schen Melodie.
der selbstständi
n. Pflege de
Fux, Lully
te und für d
1760. Neap
und bessere
trumentalbegl
men von B
hervor. Di
ystem der H
n erreichen i
nmusik und
pa aus. (P
Duni,
lt die höch
Matthes
15) Epoc
era buffa
ische Oper
üthe Picc
Monsign
e Hayd
Quartett u
tschen Ope
. Naumo
7) Epoch
nstrument
deutsche
in den
eutsamen
fällt], S
) Peri
-1840.
Bellini
ns un
e Zeit
heutige
18 und
im Gr
noch

ſchen Muſiken
iten bilden
d Amtsmuſik
zünftige S
ſ. w., und d
oder Amts
ieres Muſikch
oder Amtsn
Auch in
iem Namen
ikant nach
ind Geſeller

e nennt ma
er Werke d
ten Künſtle
irt fanden,
wollen, i
ſr nach d
er-Abtey z
nach alle
Werke v
Cramers
Gedächtniß
wiederhol
hmender
Beiſpiele,
ange folg
ſche Muſi
dten der
eutſchl
Zuſamm
führunge
führung,
ganzes
ick einen
as erſte
s Mitwi
us groß
ing" u
Mann
ingen i
igen u
n Hamb

image
not
available

2

erken
rten
önigl
ie S
Köni
zu
in,
n", "
ichque
führe
ses 2
Singe
eiteste
rgos.
nur
ch we
n vor
n lat.
e Be
mme.
eit,
16te
Uebers
Zustar
setze
unge
rben
r= ur
ht gr
so d
em V
Aus
die
den
n Au
r die
m D,
derte
ll-To
, un
Jene
ehen,
die
r 7 3

überschritt, war das Mutiren nicht nöthig, aber wenn man z. B. nur singen wollte: c d e f g a h c, so mußten die Silben folgen ut re mi fa und nun auf g schon wieder ut (oder auch sol), und auf a nothwendig re, damit h c wieder mi fa hatte. Dieser Mutation bedienten sich auch die alten Griechen schon bei den Silben ta, tä, to, te, die sie beim Solfeggiren den 4 Tönen ihres Tetrachords unterlegten. Sobald nämlich der letzte Ton eines Tetrachords zugleich der erste des folgenden Tetrachords war, bekam er nicht die Silbe te, sondern ta. — Im Ganzen nannten die Alten Mutiren zunächst jedes Abändern der Klanggeschlechte, wenn die Melodie aus der diatonischen Tonfolge in die chromatische oder enharmonische überging; dann jedes Abändern des Systems, wenn ein verbundenes Tetrachord mit einem unverbundenen verwechselt wurde; ferner das Abändern der Oktavengattung, das Aendern des Rhythmus oder Verwechseln der Taktarten, und endlich das Aendern des Styls, z. B. des ernsten mit dem komischen.

Muth-Labben. Gewöhnlich nimmt man an, daß dieses Wort, welches sich u. a. in der Ueberschrift des 9ten Psalms findet, das Instrument bename, mit welchem der Psalm bei seinem Absingen begleitet worden sei; richtiger möchte wohl die Ansicht sein, nach welcher es den Namen oder den Anfang eines alten hebräischen Liedes bezeichnet, nach dessen (damals allgemein bekannter) Melodie jener Psalm gesungen werden sollte.

Mutiren, s. Mutation.

Muzio, von seinem Geburtsorte da Ferrara zubenamt, ist der erste Kapellmeister an der Kirche S. Petronio in Bologna, von dem die Geschichte weiß. Er ward daselbst 1474 angestellt, und blieb bis zum Jahre 1480.

Mylius, Wolfgang Michael, im 17ten Jahrhundert, man weiß aber nicht wann, zu Weimar geboren, hatte seine musikalische Bildung dem gründlichen Unterricht Christoph Bernhardi's zu verdanken, studirte in seiner Jugend aber Theologie und lebte auch eine Zeit lang als Kandidat derselben, ward dann aber um 1700 an die Kantorstelle in Kirchberg berufen, und kam später als herzogl. Kapellmeister nach Gotha, wo er 1712 oder 1713 starb. Die beste Gesangschule, welche man damaliger Zeit hatte, war von ihm, und führte den Titel „Rudimenta musices etc." Sie erschien schon 1685, erlebte aber später mehrere Auflagen.

Mylothros bezeichnete bei den alten Griechen ein Müller- oder Bäcker-Lied; wörtlich heißt es eigentlich: Müller, oder was zum Mahlen gehört.

Myslimeczeck, oder **Mislimeczeck,** Joseph, geb. am 9. März 1737 in einem Dorfe nahe bei Prag, zu gleicher Stunde mit einem Zwillingsbruder. Mit diesem erlernte er des Vaters Profession, das Müllerhandwerk, erlangte sogar das Meisterrecht, trieb aber nebenbei, wie fast alle seine Landsleute, fleißig Musik, und spielte namentlich recht fertig die Geige. Nachdem aber sein Vater gestorben war, überließ er die Mühle seinem Bruder und studirte in Prag bei Habermann und Segert die Komposition. Er machte Fortschritte, trat auch mit einigen Arbeiten hervor, und ermuthigt von dem Erfolg, welchen dieselben erhielten und angespornt von der Lust die Welt zu sehen, faßte er den Entschluß nach

wandern. 17
Persönlichkeit b
·scetti in so h
rrichtete. Nic
ergessenheit ge
:rfolge, daß e
sfeier des Ki
're und trug
beeiferten, ih
Zungen una
, il Boëmo
s Jahr 178
mit Beifall
„Ipermest
„Ezio", „
·e .dice" ein
ıpe" und e
0 zu Maila
r immer h
Das ve
in ausschw
ıge eine sel
ganz vo
orher ein
d auf ein
aliger Sc
nte nichts
ıbegängni
;. Loren:
zahlreiche
lia di T

'ranz. M
ifter auc
ser Art
verwechs
tes —
ntomim
ıent, v
'es Ein
Gesellsc
:ückblei
it Ges
Geleg

image
not
available

image
not
available

image
not
available